ادب
کی
پرکھ
ڈاکٹر تریش

ادب کی پرکھ
ڈاکٹر سنبل نگار

ADAB KI PARAKH (CRITICISM)
BY DR. NARESH PRICE 30/=

ڈاکٹر نریش

۹ گولا مارکیٹ، دریا گنج
نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲

پہلی بار : مئی ۱۹۸۳ء
کتابت : جمال گیاوی
طباعت : نعمانی پریس ، دہلی

قیمت : تیس روپے

زیر اہتمام :
پریم گوپال مِتّل

ناشر : موڈرن پبلشنگ ہاؤس ، ۹ گولا مارکیٹ ، دریا گنج نئی دہلی -۲

مندرجات

ادب کی پرکھ

اور

قاری

عام طور پر ہم کسی تخلیق کی تعریف اس وقت کرتے ہیں، جب ہم اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اس صورت میں ہمارا 'لطف' ہی ادب کی پہچان کا معیار بن جاتا ہے اور جس تخلیق سے ہمیں لطف نہیں ملتا، اسے ہم 'خشک' یا 'بے مزا' کہہ کر چھوڑ دیتے ہیں۔ حالانکہ ادب کی صحیح پرکھ کے لیے یہ ضروری ہے کہ ادب کا مطالعہ بغیر کسی ذہنی یا نظریاتی بندشوں کے کیا جائے۔ ادیب سے جس بہترین کی توقع کی جاتی ہے، اس کی تمام تر ذمہ داری ادیب پر ہی ڈالنا ادیب اور ادیب دونوں کے ساتھ ناانصافی کرنا ہے۔ اگر ادیب اپنے تخلیقی عمل میں یہ سوچ لے کہ قاری اس کی تحریر پر عش عش کر اٹھے تو شاید وہ طلسمی یا جاسوسی ادب سے آگے ہی نہ بڑھ پائے۔ اس صورت میں اس کا مقصد قاری کے آہنگ، اس کی خوشی اور اس کی فوری لطف اندوزی تک محدود ہو جائے گا۔ لیکن ہم ادیب سے نہ تو طلسم کا تقاضا کرتے ہیں اور نہ سستی خوشی کا۔ ہم اس سے امید کرتے ہیں کہ وہ ہماری ذات کی تہوں کو، اس کی تمام تر خوبیوں اور خامیوں سمیت کھول کر ہمارے سامنے رکھے گا۔ اکثر تو ہم اس سے اپنے قلبی مرض کی تشخیص ہی نہیں، اس کے علاج کی خواہش بھی کرتے ہیں۔ لیکن جب اہم نکتے کو ہم نظر انداز کر دیتے ہیں، وہ ہے ادب کو قبول کرنے کی ہماری اپنی صلاحیت۔ لطف حاصل نہ ہونے سے ہی کسی تخلیق کو بے مزا قرار دینے میں ہم یہ نہیں سوچتے کہ لطف کا معیار یا نظریہ بھی تو غیر معروضی ہے۔ ایک شخص کو نعتیہ کلام بے حد پسند ہو سکتا ہے اور ممکن ہے کہ دوسرے کسی شخص کو مذہب کے نام ہی سے چڑ ہو۔ اسی طرح کسی تخلیق کی تعریف کرنا بھی ٹیڑھی کھیر ہے۔ قاری کے "مزا آگیا" یا "مجھے پسند ہے" یا "بہت دلچسپ ہے" جیسے ذاتی تاثرات کا اعلان ہی

کافی نہیں ہے۔ اسے یہ ضرور معلوم ہونا چاہئے کہ کوئی تخلیق اسے پسند ہے یا ناپسند ہے تو اس کی بنیاد کیا ہے۔ قاری اگر اپنی پسند یا ناپسند کو بلکہ یہ کہ اپنی ترجیح (PREFRENCE) کا جواز نہیں پیش کر سکتا۔ تو یہ سمجھیے کہ وہ صرف تخلیق کو پڑھتا ہے۔ اس سے صحیح معنوں میں لطف اندوز ہونے یا قدر پہچاننے کا اہل وہ نہیں ہے۔

ادب کی پرکھ کے لیے سب سے اوّل چیز ہے ادبی رجحان کا پیدا ہونا۔ قبول کرنا یا رد کرنا انسانی فطرت کی ایک قدرتی علامت ہے۔ لیکن جب تک ہم میں کسی چیز کو قبول کرنے کا رجحان پیدا نہیں ہوتا، تب تک ہمارے اندر اس چیز کے لیے کشش بھی پیدا نہیں ہوتی۔ گوشت نہ کھانے والا آدمی یہ نہیں جا سکتا کہ کس جانور یا کس پرندے کا گوشت کھانے میں بے حد لذیذ ہے چونکہ گوشت خوری سے متعلق اس کی اپنی رائے ہی نفرت پر مبنی ہوتی ہے۔ اسی طرح اگر قاری یا سامع میں ادبی رجحان کا بیج ہی نہیں بویا گیا ہے تو وہ ادب کو قبول کرنے سے قاصر ہوگا۔ ہم اس بات کو کسی مستند دلیل کے طور پر لے کر آگے نہیں بڑھیں گے۔ اس لیے کہ ادب ہماری زندگی اور ہمارے سماج کا آئینہ ہے۔ بنیادی طور پر ہماری انفرادی اور اجتماعی زندگی ہی ادب میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ غرضیکہ ہم یہ مان کر آگے بڑھیں گے کہ ہر ذی ہوش انسان میں ادب کو قبول کرنے کی قوت موجود ہوتی ہے۔ اس کی اس قوت کو رجحان میں بدلا جا سکتا ہے۔ رجحان مشق سے تعمیر ہوتا ہے اور مشق ارادے کی مرہونِ منت ہوتی ہے۔

ادبی رجحان یا ادب میں دلچسپی پیدا ہونے کے بعد ادب کی پرکھ کے راستے پر پہلا قدم بڑھایا جا سکتا ہے۔ اس پہلے قدم کو ہم "قبولیت" کا نام دے سکتے ہیں۔ ہمارا ادبی رجحان ہمارے لیے ادب کو قبول کرنے کا راستہ ہموار کرتا ہے۔ البتہ یہاں بھی اگر ہم کسی ذہنی یا نظریاتی بندش کے باعث تخلیق کے مجموعی وجود کو نظر انداز کر کے اس کے بعض حصوں کا احاطہ کریں تو ہم ادب کے اچھے قاری نہیں ہوتے۔ تخلیق کو اس کی مجموعی حیثیت میں ہی قبول کرنا ہوتا ہے۔ بصورت دیگر ہم اسے پڑھتے تو ہیں، اسے قبول نہیں کرتے ہیں۔ جیسے ناول پڑھنے والے کسی قاری میں ادبی رجحان تو ہو سکتا ہے لیکن جب وہ چند صفحات بغیر پڑھے ہی الٹ کر آگے بڑھ جاتا ہے کہ یہ صفحات اس کی طبیعت کے مطابق نہیں ہیں، تو وہ ناول کو اس کی مجموعی حیثیت میں قبول کرنے سے کترا رہا ہوتا ہے۔ غرض یہ کہ ادبی رجحان کے ساتھ ساتھ قاری میں ادب کو قبول کرنے کی صلاحیت بھی ہونی چاہیے جس کے لیے

اس کے مزاج میں تحمل کا وصف ہونا ضروری ہے۔

ادب کو قبول کرنے کی صلاحیت ہمیں ادبی بیداری عطا کرتی ہے۔ قاری کا ذہن جب بیدار ہو جاتا ہے، تب اس کے یہاں ذاتی پسند یا ناپسند کی اہمیت نسبتاً کم ہو جاتی ہے اور وہ تخلیق کو اس کے خالق کے ذہنی عمل کے پس منظر میں دیکھنے لگتا ہے۔ ادب کو قبول کرنے کے اس عمل میں قاری کا تحت الشعور ادیب کے تحت الشعور سے ایک جذباتی رشتہ قائم کر لیتا ہے اور اس مقام پر پہنچ کر وہ اس کی تخلیق کا مطالعہ کرتے وقت اس کے عہد، حالات، جذبات اور تاثرات کی روشنی میں ہی رہتا ہے۔ یہاں قاری سے یہ اُمید کی جاسکتی ہے کہ وہ قبول کرنے یا رد کرنے کے ذہنی عمل کو بیان کرنے کے قابل ہو اور یہ وضاحت دے سکے کہ کوئی تخلیق اسے کیوں پسند آئی ہے یا کیوں پسند نہیں آئی ہے۔ اگر ادب کا وصف اعلیٰ قاری کو لطف اندوز کرنا ہے تو تنقید ادب کا بنیادی وصف یہ ہے کہ وہ ادب کی تفسیر پیش کرے۔ ان بنیادی نکات کو واضح کرے جو تخلیقی عمل میں ادیب کے لیے محرک رہے ہوں۔ اس صورت میں قاری اور ادیب دونوں آدھا راستہ چل کر ایک منزل پر اکٹھے ہو جاتے ہیں۔ وضاحت یا تفسیر کا یہ عمل تنقید کی پہلی منزل ہے۔ ادبی رجحان کے باعث، ادب کے تئیں بیدار ہو کر، جب قاری کسی ادب پارے کو قبول کرتا ہے، تب وہ اس کے بنیادی نکات کو بیان کرنے کی پوزیشن میں آتا ہے۔ یہاں بھی تخلیق کے محاسن و عیوب کا بیان التوا میں رہتا ہے۔ ادیب کے جذبات کو سمجھنے اور سمجھانے کی سعی ہی اول رہتی ہے۔ گویا یہاں یہ معلوم کرنا ہوتا ہے کہ ادیب نے کیا کہا ہے، جو کچھ کہا ہے وہ اپنے آپ میں کتنا وزن دار ہے اور جن الفاظ میں کہا ہے ان کی طاقت اور رسائی کتنی ہے، کہی گئی بات کے لیے الفاظ و معانی کا تسلسل کہاں تک قائم رکھا گیا ہے اور کیا اس کی زبان اور اس کا انداز بیان ادیب کے جذبات و تاثرات کو تمام و کمال قاری تک پہنچانے میں کامیاب ہوا ہے یا نہیں۔ ادبی طور پر بیدار قاری ان سوالوں کے جواب سے ادیب اور دیگر قارئین کے درمیان ایک تعلق پیدا کرتا ہے اور ادب کو آسان طریقے سے قارئین تک پہنچاتا ہے۔

ان تین منزلوں سے گزر کر ہم ادب کی پرکھ تک پہنچتے ہیں۔ ادبی رجحان سے پیدا ادبی بیداری کے طفیل جب ہم تخلیق کے ذریعے سے ادیب کے دل کی گہرائیاں چھو کر اس کی تخلیق کی مکمل تشریح کرنے

کی پوزیشن میں ہوتے ہیں، تب ہم ادب کے متعلق اپنی ایک جامع رائے قائم کرکے اس کی تنقید کرسکتے ہیں۔ پرکھنے کے اس عمل میں ہمارے پیش نظر تخلیق کا ظاہر بھی ہوتا ہے، باطن بھی۔ ظاہر و باطن کی ہم آہنگی ہی تنقید کی جان ہوتی ہے۔ یہاں تخلیق کے عیوب و محاسن بیان کیے جاسکتے ہیں۔ تخلیق کے ذریعے قاری تک ادیب کی رسائی بھی یہیں پرکھی جاسکتی ہے۔ پرکھ کا یہ عمل یہاں بھی تب تک ادھورا رہتا ہے جب تک ہم ادب کو اس کے عہد کی روشنی میں دیکھ کر، اس دور کی دیگر تخلیقات میں اس کا مقام متعین نہیں کرتے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ قاری کا مطالعہ تخلیق کے عہد کی سماجی، سیاسی اور معاشی زندگی سے وابستہ ہو کر اس زمانے کے نظریات، تحریکات، ردِ عمل اور ادیب کے دل و ذہن پر ہونے والے ان کے فطری اثرات کو مدِ نظر رکھے۔ ان تمام اجزا کی روشنی میں تخلیق کی قدر و قیمت بتا کر اس کی ہم عصر تخلیقات میں اس کے مقام کا تعین کیا جاسکتا ہے۔

ادب کی پرکھ کے فن میں کمال حاصل کرنا اتنا ہی مشکل کام ہے، جتنا مشکل کام اعلیٰ ادب کی تخلیق کا ہے۔ کسی بھی ادب پارے کے متعلق یہ کہنا کہ ہم نے اس کے تمام پہلوؤں کو سمجھ لیا ہے یا اس کے ظاہری و باطنی معنی ہم پر کھل گئے ہیں، مبالغہ آرائی ہوگا۔ ہاں، اپنی صلاحیت کے مطابق اور اپنے بہترین علم و دانست میں اس کے زیادہ سے زیادہ احاطے کا دعویٰ نامناسب نہیں ہوتا۔ ادب کی پرکھ میں زیادہ سے زیادہ اہلیت حاصل کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ خود قاری کو حیات و کائنات کا وسیع تجربہ حاصل ہو اور انسانی اعمال سے متعلق اس کا مشاہدہ عمیق ہو۔ ادب چونکہ حیات و کائنات کی ہی عکاسی کرتا ہے، اس لیے جب تک ہم انسانی فطرت اور اس کے فطری اعمال کے مطالعہ سے محروم ہوں گے، ہم ادب میں نہاں اس کے عہد کی دھڑکنیں سننے سے بھی معذور رہوں گے۔

ادب کی پرکھ کے لیے دوسری اہم ضرورت ہوتی ہے باریک بیں نظر کی۔ ہماری نظر کو یہ ہنر ہمارے مشاہدے اور ہمارے فکر سے حاصل ہوتا ہے۔ ادب کا مسلسل مطالعہ اور اس پر غور و فکر ہی ہمیں وہ نظر عطا کرتا ہے جس سے ہم مختلف پہلوؤں سے پہچان کر ادب کی پرکھ کرسکیں۔ میں نے یہاں جان بوجھ کر مطالعہ کے ساتھ فکر کا لفظ جوڑا ہے۔ بلکہ میں فکر پر زیادہ زور دینا چاہتا ہوں۔ ادب کا مسلسل فکر و مطالعہ ہمیں اس کے ظاہری و باطنی معانی سمجھنے کی سمجھ دیتا ہے اور اس فنی ریاض سے ہمیں کسی تخلیق کے بارے میں بہترین رائے قائم کرنے کی قوت عطا کرتا ہے۔ ایسے

قاری کے سامنے ادب تہہ در تہہ کھلنے لگتا ہے اور اس کے لیے کچھ بھی عنقا نہیں رہتا۔ یہاں بھی اگر ہماری صلاحیت کمزور ہے یا اگر ہم ادیب یا اس کے ادب کے بارے میں ذہنی بندشوں کا شکار ہیں تو ہم پرکھ کے فن کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتے۔ غرضیکہ کسی بھی ادبی تخلیق کی تنقید کے لیے قاری کو اپنی ذات سے اونچا اُٹھنا ہوتا ہے اور اپنی ذاتی ہمدردی یا نفرت پر غالب آنا ہوتا ہے۔

ادب کی پرکھ کے اس مطالعہ میں میں نے دانستہ طور پر ان اصولوں کا ذکر نہیں کیا ہے جن کو تنقید کے مستند اصولوں کے طور پر قبول کیا جا چکا ہے۔ نپے تلے اصولوں کو بنیاد بنا کر اگر بہتر طریقہ سے ادب کو پرکھا جانا ممکن ہوتا تو تنقید کو شاید فن کا نام ہی نہ دیا جاتا۔ تب تو تنقید کا عمل مقناطیس جیسا ہوتا کہ جو اس چیز سے چپکتی ہے، اسے تو ہاں مان لیا جائے اور جو اس سے نہیں چپکتی اسے رد کر دیا جائے۔ اپنے اس مضمون میں میرے پیش نظر فن تنقید کی کتابیں نہیں، ایک عام قاری رہا ہے۔ یہ عام قاری صاحبِ نظر ہے، نکتہ داں و نکتہ رس ہے، اس کے طریقوں پر میں نے غور کیا ہے۔ میں چاہتا ہوں کہ ادب کا ہر سنجیدہ قاری، ادب کو پرکھنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ میرا عقیدہ ہے کہ ہر وہ قاری جو ذہنی بندشوں یا نظریاتی مجبوریوں کا شکار نہیں ہے۔ ادب کے مفہوم کو اس کے مکمل حُسن و کمال کے ساتھ حاصل کر سکتا ہے، اسے دوسروں کے لیے بیان کر سکتا ہے جبکہ پیشہ ور ناقد صرف تنقیدی اصولوں کے چوکھٹے میں ہی ادب کی فٹنگ کا مطالعہ کرتا ہے۔

اُردو ادب

اور

قومی یک جہتی

ہندوستانی تاریخ کے جن تقاضوں نے اُردو زبان کو جنم دیا تھا، ان میں سے
ایک انتہائی اہم تقاضا دو ایسی قوموں میں ذہنی ہم آہنگی پیدا کرنا تھا جو اپنی جداگانہ حیثیت کے باوجود
قومیت کے اعتبار سے، ایک نئی صورت اختیار کر رہی تھیں۔ یلغار کے بعد وطن لوٹنے والے مسلمانوں کا سلسلہ
ختم ہو چکا تھا اور فاتح مسلمان ہندوستان کو مستقل طور پر اپنا وطن بنا چکے تھے۔ یہ مسلمان عرب سے
آئے ہوں یا ایران و توران سے، تُرک رہے ہوں یا منگول، اب ان کی قومیت ہندوستانی تھی اور
ان کا وطن ہندوستان۔ اس صورت میں، یہاں کے ہندوؤں کے ساتھ بیان و اظہار کے مشکل مراحل
کو طے کرنے کی ذمہ داری اُردو پر عائد ہوئی۔ لہٰذا اپنی ابتدا سے ہی اُردو زبان کو جو وصفِ اعلیٰ نصیب
ہوا، وہ قومی یک جہتی کی راہ کا اوّلین سنگِ میل تھا۔ اس لیے ہندوی اور ریختہ سے لے کر اُردوئے معلیٰ
تک کے اپنے سفر میں اُردو زبان صرف اظہار و بیان کا ذریعہ ہی نہ رہی بلکہ اس نے دو مختلف قوموں کو،
دو مختلف مذاہب کے ماننے والوں کو مشترک تہذیب و تمدن کے رشتے میں باندھنا شروع کیا۔ لہٰذا
اپنے ابتدائی دور میں ہی اسے جید ہندوستانی علماء کی تخلیقات سے متاثر ہونے کا موقع مل گیا۔ اُردو کی
پرورش میں کہیں آریوں کی ثقافت کے سوم رس کا نشہ کارفرما ہے تو کہیں سنسکرت کے عظیم شعراء
کی تخلیقات کا جادو۔ اس کی نشوونما میں وہ متعدد عناصر بھی مدغم رہے، جو یونان اور توران کے لوگ،
عرب اور ایران کے لوگ، اپنے تمدنی سرمایہ کی صورت میں اپنے ساتھ لے کر یہاں آئے تھے۔ مشترکہ
تہذیب و تمدن کا حسن و جمال، انسانی رواداری کا درسِ بے مثال، حملہ آور کو اپنی سماجی زندگی میں

رچانے بسانے کا صبر و استقلال، جب اس زبان کے شعور میں اُترا تو اس نے دیارِ غیر سے آنے والے لوگوں کا رشتہ ہندوستان کی مقدس سرزمین کے ساتھ جوڑنے کا اہم وظیفہ بھی سرانجام دینا شروع کیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ایران و عرب کے مولوی، قاضی، مُلّا، میاں، حافظ اور قاری کو 'جی' کا لقب عطا ہو گیا اور پورے ہندوستان میں وہ مولوی جی، قاضی جی، مُلّا جی، میاں جی، حافظ جی اور قاری جی کے نام سے جانے جانے لگے۔

یہ ملی جلی تہذیب اور یہ مشترکہ تمدّن، خون کی طرح اُردو زبان کے جنم کے ساتھ ہی اس کی رگوں میں دوڑنے لگا تھا، چونکہ ہندوؤں اور مسلمانوں کی باہمی ضرورت کے پیشِ نظر اسے نہ صرف ذریعۂ گفتگو ہونا تھا بلکہ اسی کے ذریعے ہندوؤں کو تہذیب کے اس ایوان تک پہنچنا تھا جہاں اسلامیات کے چراغ جھلملا رہے تھے، اور اسی کے توسّل سے مسلمانوں کو گنگا کے تقدّس اور کاشی و متھرا کی عظمت سے روشناس ہونا تھا۔ بچپن ہی میں ہی، صوفیوں اور درویشوں کے دستِ شفقت سے بہرہ یاب ہونے والی اُردو کے رگ و پے میں انسان دوستی، دوسرے کے عقائد کے تئیں احترام، باہمی رواداری، خلوص اور محبت خون کی طرح رواں دواں ہو گئے۔ قومی یک جہتی کی راہ میں اُردو کا دُوسرا قدم یہ تھا کہ اس نے صوفیوں اور فقیروں کی عام فہم بولی کے روپ میں، انسان کو انسان کے قریب لا کر اسے مذہب و ملّت کی دیواروں میں قید ہونے سے بچایا۔ یہ وہ دور تھا جب مفتوح ہندو کے دل میں فاتح مسلمان کے خلاف نفرت کا جذبہ بھڑک سکتا تھا۔ لیکن صوفیوں اور درویشوں نے تقریر و تحریر سے، انسان اور انسان کے بیچ دیوار اُٹھانے والے اس جذبے کو پریم بانی کی لوریاں سُنا سُنا کر سلائے رکھا:

حافظا گر وصل خواہی صلح کن ہر خاص و عام
با مسلماں اللہ اللہ با برہمن رام رام

کا شیوہ اختیار کر کے ان صوفی حضرات نے اس زمانے کے اجتماعی شعور کو جس خوبصورتی اور جس سادگی کے ساتھ باہمی تنفّر سے محفوظ رکھا، اس میں اُردو کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔ اس دور کے اُردو شعرا میں جہاں ایک طرف امیر خسرو ہندوستان کی عظمت کے گیت گاتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں، وہاں

دوسری طرف خواجہ بندہ نواز گیسو دراز، میراں جی، برہان الدین جانم اور شاہ علی جیو جیسے باکمال شعراء انسان دوستی اور اخلاص و محبت کے درس سے ہمارے تہذیبی شعور کو وسعتیں عطا کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ ان صوفی شعراء نے عبد و معبود کے رشتے کو محبت کا نام دے کر، خدا سے محبت کے لیے اس کے بندوں سے محبت کا جو درس دیا وہ ہمارے اجتماعی لاشعور میں گہرے اُتر گیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اپنے ابتدائی دور میں ہی اُردو شاعری ایرانی و عربی اور ترکی و شامی اثرات قبول کرنے کی بجائے ہندوستان کی مٹی کی بُوباس میں رچ بس کر ہمارے سامنے آتی ہے۔ بھارت کی دھرتی کی یہ بھینی بھینی سگندھ کہیں قلی قطب شاہ کے یہاں عورت کی طرف سے اظہارِ عشق کی خالص ہندوستانی روایت کے رُوپ میں جلوہ گر ہوتی ہے تو کہیں، ولی کے یہاں کرشن کی بانسری کی تان بن کر لہرا اُٹھتی ہے، کہیں سراج کے یہاں صدائے ناقوس بن کر گونج اُٹھتی ہے تو کہیں، شاہ تراب کے یہاں بسم اللہ الرحمٰن الرحیم کے اس ترجمے میں ڈھل جاتی ہے کہ :

صفت کر اول اس کی جو رام ہے گا
اسی رام سوں ہم کو آرام ہے گا

لیکن یہ وہ دور تھا جس میں 'قومیت' کوئی اہم سنجیدہ مسئلہ نہ تھی۔ اس حقیقت کے باوجود کہ چندر گپت اور اشوک کے زمانے میں ہندوستان نے سیاسی اتحاد حاصل کر کے ایک بہت بڑی اکائی کی صورت اختیار کی تھی، اس کے سیاسی اتحاد کا شیرازہ اکثر بکھرا رہا اور یہ ملک مختلف سیاسی اکائیوں میں منقسم رہا ہے۔ مگر اس کی مختلف اکائیاں اپنے اختلافات کے باوجود ہمیشہ ہی تہذیبی اعتبار سے، یکسانیت اور اتحاد کے دھاگے میں بندھی رہی ہیں۔ مغلیہ دورِ سلطنت میں اس تہذیبی اتحاد نے سیاسی اتحاد کی صورت اختیار کر لی اور تقریب پورا ہندوستان جو جغرافیائی اعتبار سے زمانۂ عتیق ہی سے ایک اکائی تھا، پھر سے ایک اکائی کی صورت میں نظر آنے لگا۔ مگر یہ اکائی بھی اٹھارھویں صدی میں آ کر ٹوٹنے لگی اور مرکزی حکومت کو توڑ کر، چھوٹی چھوٹی طاقتوں نے ملک کے مختلف علاقوں پر قبضہ کر لیا۔ تاریخ کے اس موڑ پر انگریز نمودار ہوتے ہیں۔ تاجر سے حاکم بنتے ہی انگریز کو ۱۸۵۷ء کی پہلی جنگِ آزادی کا سامنا کرنا پڑا۔ ہندوستانی سیاست پر جیسے جیسے انگریزی سامراجیت کی پکڑ مضبوط ہوتی گئی، یہاں کے عوام میں علاقائی شعور کے

جراثیم پھیلتے گئے۔ ہندو اور مسلمان کے درمیان خلیج پیدا کرنے کی شعوری کوششیں شروع ہوئیں اور رفتہ رفتہ وہ حالات پیدا ہوتے چلے گئے جب مختلف قوم کے تصور کو ہوا دے کر بالآخر اس ملک کو تقسیم کر دیا گیا۔یہیں سے اُردو کے امتحان کا دور شروع ہوتا ہے۔صوفیوں کے زمانے سے لے کر قلی قطب شاہ تک اور قلی قطب شاہ کے زمانے سے لے کر نظیر اکبرآبادی تک اُردو ادب نے جس ملی جلی تہذیب اور جس مشترکہ تمدن کو اپنا کر ہندوؤں، مسلمانوں، بدھوں، جینیوں اور پارسیوں کو مادرِ وطن کے ساتھ عقیدت اور محبت کے رشتوں میں باندھا تھا۔ وہ رشتے علاقائی، نسلی اور لسانی شعور کی بیداری سے مجروح ہونے لگے تو اُردو کے سامنے ایک بڑا چیلنج آ کھڑا ہوا۔ بقول غالب:

نہیں کچھ سبحہ و زنار کے پھندے میں گیرائی
وفاداری میں شیخ و برہمن کی آزمائش ہے

آزمائش کے اس دور میں اُردو نے ثابت قدمی کا ثبوت دیا۔ پہلی جنگِ آزادی کے دوران اُردو شعرا نے حب الوطنی کے جذبے سے سرشار ہو کر وہ شعلہ بیانیاں کیں، عوام کے احساسِ خودداری کو اس طرح بیدار کیا کہ انگریزی حکومت نے متعدد اُردو شعرا پر بغاوت کا الزام لگا کر انھیں گرفتار کیا اور پھانسی کے تختوں پر جھلا دیا۔ مادرِ وطن پر شہید ہونے والے اُن اُردو شعرا کی طویل فہرست میں سے مولوی عبدالعزیز عزیز، میر احمد حسین میکش، مرزا خدا بخش قیصر، نواب غضنفر حسین سعید، اور محمد اسماعیل فوق کے اسمائے گرامی سے یہ اندازہ ہو جائے گا کہ اُردو کے کیسے کیسے باکمال شعرا نے ملک کی سالمیت اور مادرِ وطن کی آزادی کے لیے اپنی جان کی بازی لگائی تھی۔ بہادر شاہ ظفر اور واجد علی شاہ دونوں اُردو کے شاعر تھے اور دونوں نے حب الوطنی کی قیمت یہ ادا کی کہ دونوں کو دو گز زمین بھی نہ ملی کوئے یار میں۔

پہلی جنگِ آزادی کے بعد تعمیرِ معاشرہ کا دور آیا۔ مذہب، تمدن اور ثقافت کے نام پر کتنے ہی تاریخ ساز ادارے افقِ وطن پر اپنی تاب دکھانے لگے۔ ان اداروں کے طرزِ فکر پر بھی اختلاف کا الزام لگایا جا سکتا ہے اور طرزِ عمل پر بھی، لیکن مجموعی طور پر ان تمام تحریکوں میں ہندوستانیت کا جو دھارا بے روک ٹوک بہہ رہا ہے، اسے کسی طرح بھی نظرانداز نہیں کیا

جاسکتا۔ یہاں بھی اُردو فراخدلی اور کشادہ ذہنی کے ساتھ ہر مکتبِ خیال کے اظہار و بیان کا ذریعہ بنتی ہے۔ پہلی جنگِ آزادی کو قومی جہاد کی صورت بخشنے والے اخبارات "اُردو اخبار" (جس کے ایڈیٹر مولانا آزاد کے والد محمد باقر تھے) اور "پیامِ آزادی" (مدیر عظیم اللہ) سے لے کر "تبلیغ" اخبار تک اُردو صحافت اگرچہ کسی نہ کسی خاص اندازِ فکر سے وابستہ نظر آتی ہے مگر خوبصورتی یہ ہے کہ ہر اندازِ فکر کے لیے ایوانِ اُردو کے دروازے کھلے ہوئے ہیں۔ حالت یہ ہے کہ کہیں "ستیہ دھرم پرچارک" اور "دھرم جیون" جیسے اخبارات ہندو دھرم کے پرچار میں محو ہیں، کہیں "تحفۂ محمدیہ" اور "انجمنِ اسلامی" جیسے اخبارات تبلیغِ اسلام میں معروف ہیں، کہیں "شری گورو دست پرچارک" اور "خالصہ پنتھ" جیسے اخبارات سکھ مت کی تشہیر میں مگن ہیں، کہیں "خیر خواہِ ہند" توسیعِ عیسائیت کے لیے کوشاں ہے، کہیں "جین پرکاش" جینیوں کی بیداری کے لیے سرگرمِ تلقین و تدریس ہے، کہیں "تشحید الاذہان" احمدیہ فرقے کی آبیاری میں مستغرق ہے اور کہیں "مجمع البحرین" شیعہ عقائد کی حمایت میں منہمک ہے، مگر ان تمام اخبارات کی زبان اُردو ہے۔ اور باوجود اس کے کہ ہر اخبار ایک الگ اندازِ فکر اور جداگانہ طرزِ عمل کی راہ پر گامزن ہے، ان تمام اخبارات میں مجموعی طور پر ایک ہی دھارا بہتا ہوا دکھائی دیتا ہے اور وہ ہے قومی بیداری اور قومی یک جہتی کا دھارا۔ اس کے ثبوت میں اتنا بتا دینا ہی کافی ہوگا کہ ان میں سے اکثر اخبارات نے دوسرے مذاہب کی تعظیم کو اپنا شعار بنائے رکھا۔ قومی یک جہتی اور جذباتی ہم آہنگی کا عالم یہ بھی رہا کہ "دھرم پرچارک" اخبار کے ایڈیٹر صادق حسین نام کے ایک مسلمان ہوتے ہیں، ہفت روزہ "سبھا" کی ادارت برکت علی کو دی جاتی ہے اور سندی خاں نامی ایک مسلمان "گئورکشا" اخبار نکالتے ہیں۔

کثیر النسل، کثیر المذہب اور کثیر اللسان ہندوستان میں قومی یک جہتی کی ضرورت کا شدید احساس دوسری جنگِ آزادی یعنی آزادی کی تحریک کے ساتھ شروع ہوتا ہے۔ دو قوموں کی مجبوری پر کام کر رہی انگریزی حکومت نے بذریعہ تفریق، کا چلن اختیار کیا اور انسان کی ذات میں مضمر حیوانیت کے عناصر کو ہوا دی۔ ان عناصر نے جذبات کی صورت اختیار کر کے انسانی فکر اور انسانی شعور کو مضمحل کرنے کی بھرپور کوششیں کیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اچھے بھلے لوگ درندے بننے لگے۔ بھائی کو بھائی کے خون کی تشنگی محسوس ہونے لگی۔ نفرت کا بھوت مجسم

ہوکر گلیوں گلیوں گھومنے لگا۔ قتل وخون کے بازار سجنے لگے۔ اس صورتِ حال پر عقلِ انسانی دم بخود بھی ہوئی اور ذہنِ انسانی مجروح بھی ہوا۔ حیوانیت کا یہ شیطان گلیوں گلیوں، کوچوں کوچوں صدائے کدورت بن کر دوڑ پڑا۔ شہروں شہروں دوزخ کی آگ کی طرح پھیلتا گیا۔ مگر اُردو کا ایک بھی شاعر یا ادیب ایسا نہیں ہے جس پر یہ الزام لگایا جا سکے کہ اس نے شیطانیت کے اس رقص کی حمایت کی ہو۔ اس دور کا اردو ادب، شاعری ہو یا نثر، ناول ہو یا افسانہ، ڈرامہ ہو یا مضمون نگاری، ہر صنفِ سخن میں یکساں طور پر قومی شعور کو ملحوظِ نظر رکھا گیا ہے۔ اس دور کے اردو ادیب نے مذہب و ملت کو انسان اور انسان کے بیچ کی دیوار بنانے کی بجائے، انسان کو انسان کے قریب لانے میں مدد دی ہے۔ اسی کا نتیجہ تھا کہ سیر عرب کی امت میں پیدا ہوئے اُردو شعراء نے اس دیس کی مٹی کی خوشبو اپنی سانسوں میں بھر لی۔ یہاں کے کھیت کھلیان، یہاں کے پہاڑ اور دریا، یہاں کے تیرتھ اور مندر، یہاں کے دن اور تہوار، یہاں کی تہذیب اور یہاں کا تمدن ان کی طبیعت کا خاصہ بنا، ان کے فکر کا، ان کے تخیل کا، ان کے شعور کا، ان کے وجدان کا جزوِ فطری بن کر ظاہر ہوا۔ لہٰذا میر تقی میر سے لے کر نظیر اکبر آبادی تک، اُردو شاعری کے آنگن میں جو ہولی کا پھاگ اُڑ رہا تھا، جو دیوالی کے دیپ جگمگا رہے تھے، جو بسنت کی بہاریں کھل رہی تھیں، جو راکھیوں کے زرّیں تار جھلملا رہے تھے، انھیں مزید تقویت ملنے لگی۔ جوانِ مادرِ اُردو کی گود میں پلی رام اور کرشن، بدھ اور مہاویر کی اولاد نے سرزمینِ عرب سے آئی صدائے توحید کو اپنے نغموں میں بھر لیا۔ یہ شعراء ہلالِ عید کو دیکھ کر مسرور و شاد کام ہوئے، شبِ برات کی پھلجھڑیوں میں ان کی امنگوں کی چمک شامل ہو گئی، شہیدانِ کربلا کے ماتم میں ان کی آنکھیں بے اختیار برس پڑیں۔ ان شعراء نے رسولِ پاک حضرت محمدؐ کو اسی عقیدت کی نظر سے دیکھا، جس نظر سے وہ اوتاروں کو دیکھتے تھے۔ اس ذہنی ہم آہنگی اور احترامِ عقائدِ غیر کے جذبے سے مالا مال ہوئے اُردو ادب کے آنگن میں کھلے پھولوں میں شہیدِ کربلا کے عزم و استقلال کا سُرخ رنگ بھی ہے اور گوتم بدھ کے نروان کا سفید رنگ بھی۔ ان پھولوں میں ابنِ مریم کی قربانیوں کی خوشبو بھی ہے اور بھگوان مہاویر کے تیاگ اور اہنسا کی سگندھ بھی۔ اس آنگن میں جہاں ایک طرف نعتوں اور منقبتوں کے سریلے بول گونجتے تھے وہاں دوسری طرف کرشن کی بانسری کی مدھر تان بھی لہرا اُٹھتی تھی۔ اُردو ادب جہاں ایک طرف حسینؓ کے تیغ و تبر کی جھنکار سناتا ہے وہاں اس کے قارئین ارجن کے گانڈیو اور رام کے دھنش

کی جھنکاروں سے بھی مانوس و آشنا ہوتے ہیں۔ اُردو ادب نے اپنے قاری کے ایک کان میں اذان کی آواز بھری تو دوسرے کان میں ناقوس کی صدا بھر دی۔ رواداری اور آپسی میل جول کا یہ رشتہ اس قدر فطری ثابت ہوا کہ قارئین اُردو ادب بشیشر پرشاد منور لکھنوی کے ذریعے قرآنِ حکیم تک پہنچتے ہیں تو جعفر علی خاں اثر کے ذریعے گیتا تک ان کی رسائی ہوتی ہے اور خواجہ دل محمد کے ذریعے وہ جپ جی صاحب کے ایوانِ عرفان میں داخل ہوتے ہیں۔ وہ شیو جی کے بیاہ کا جلوہ دیکھنے کے لیے نظیر اکبر آبادی کی راہنمائی سے مستفید ہوتے ہیں، رام کی عظمت کا جلوہ دیکھنے کے لیے ڈاکٹر اقبال کی آواز کا دامن تھامتے ہیں تو انھیں حضرت امیر خسروؒ، حضرت خواجہ معین الدین چشتیؒ اور حضرت نظام الدین اولیاؒ کی درگاہوں تک منشی دوارکا پرساد افق، تلوک چند محروم اور گوپی ناتھ امن لے جاتے ہیں۔

ہمہ گیری اور یکجہتی کا یہی جذبہ اُردو نثر میں بھی بدرجۂ اتم موجود ہے۔ ویدوں، شریمد بھگوت گیتا اور رامائن کے تراجم کے علاوہ اُردو میں ایسی متعدد کتابیں موجود ہیں، جن میں جین، بدھ، پارسی اور عیسائی عقائد کی تفسیریں ملتی ہیں۔ افسانوں اور ناولوں میں مختلف کرداروں کے ذریعے اخلاص و محبت کی جو راہ دکھائی گئی ہے، اس میں پریم چند کے 'میدانِ عمل' سے لے کر ۱۹۴۷ء کے فسادات کے پس منظر میں لکھے کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، خواجہ احمد عباس اور رام لعل کے افسانوں تک اور عصمت چغتائی کے "دھانی بانکیں" ڈرامہ تک قومی یکجہتی کا دھارا بے روک ٹوک بہہ رہا ہے۔ یہ وہی دھارا ہے جو کبھی رجب علی سرور کے فسانۂ عجائب میں لکھنؤ کی ہمہ گیر زندگی کا مظہر بن کر جاری ہوا تھا اور کبھی امانت کے 'اندر سبھا' میں سماجی شعور بن کر اُبھر آیا تھا۔ پریم چند نے مقامی رنگ کو اپنا کر ادب اور دھرتی کے رشتے کو اور زیادہ مضبوط اور مستحکم بنا دیا۔ قوم پرستی اور رواداری کا یہی جذبہ سدرشن، قرۃ العین حیدر، علی عباس حسینی اور بلونت سنگھ کے افسانوں میں کارفرما رہا ہے۔

ہمارے مُلک کی ایک عجیب مجبوری یہ بھی رہی ہے کہ ہم اپنے اندر ابھی تک قومیت کے اس شعور کو پیدا نہیں کر سکے ہیں، جو بعض دیگر ممالک میں آباد قوموں کے ہاں موجود ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم ابتدا سے ہی کثرت میں وحدت کے متلاشی رہے ہیں۔ اس ملک کے قدیم

مذہب ہندو مذہب ہی کی مثال لے لیجیے۔ ہر وہ شخص جو کسی ہندو کے گھر میں پیدا ہوا ہے، ہندو ہے، چاہے وہ خدا کو مانتا ہو یا نہ مانتا ہو، سناتنی ہو یا آریہ سماجی، بودھ ہو یا جین، رادھا سوامی ہو یا تیرہ پنتھی، وشنو ہو یا شیو، شاکت ہو یا نرا کار برہم کا پجاری۔ ہندو معاشرے میں ایسے سیکڑوں بلکہ ہزاروں گنبے آپ کو ملیں گے جن میں ماں سناتنی ہے، باپ آریہ سماجی بیٹے رادھا سوامی اور بیٹیاں شاکت۔ مگر اس سے نہ کبھی اس گھر کی اکائی پر ضرب آئی ہے نہ عقائد کا یہ اختلاف کبھی ان کی اجتماعی زندگی کے لیے مضر ثابت ہوا ہے۔ یہی حالت ہمارے ملک کی ہے۔ ابتدا سے ہی یہاں مختلف مذاہب اور مختلف عقائد کے لوگ آکر آباد ہوتے رہے۔ آریائی اور دراوڑی تہذیبیں گنگا جمنا کی طرح ساتھ ساتھ بہتی رہیں۔ شک، ہون، مسلمان، عیسائی پارسی جیسی نسلیں اپنے انفرادی وجود کے باوجود اس ملک کے تہذیبی اور تمدنی دھارے میں شامل ہوتی چلی گئیں۔ اس لیے اُردو تو کیا، ہندوستان کی کسی زبان کے ادب سے یہ توقع نہیں کی جا سکتی کہ وہ قومی شعور کی تفسیر پیش کرے، معاشی، اقتصادی اور سیاسی پہلوؤں سے قومی یک جہتی کے کسی جامع تصور کو لے کر چل رہا ہو۔ ایسے حالات میں، ادب میں ان عناصر کی تلاش پر ہی اکتفا کرنا ہوتا ہے جن سے ایک ملک میں رہنے والے مختلف نسلوں اور مختلف عقیدوں کے لوگ یگانگت کے ایک مضبوط دھاگے میں بندھ جائیں۔ یہاں زیادہ اہم دو چیزیں ہوتی ہیں۔ اوّل یہ کہ کیا یگانگت کا احساس اور رواداری کی روایت ہر جگہ اور ہر وقت میں موجود رہی ہے؟ دوسرے یہ کہ کسی آزمائش کے وقت کسی زبان کے ادیبوں کا کیا رول رہا ہے؟

رواداری کی روایت کے سلسلے میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ انسان دوستی اور محبت اُردو کے خمیر ہی میں موجود ہے اور اُردو ادب نے کبھی بھی اخلاص، انسان دوستی اور وضعداری کا دامن ہاتھ سے جانے نہیں دیا ہے۔ قومی سطح پر آزمائش کے جو مواقع در پیش ہوئے، ان میں سے پہلی جنگ آزادی کا ذکر ہم کر چکے ہیں۔ آزمائش کے ان ادوار میں اُردو شاید ملک کی دیگر زبانوں سے آگے نکل جاتی ہے۔ قومی سطح پر اُردو ادب ہر اس تحریک کے شانہ بہ شانہ رہا ہے جس سے جذبۂ حب الوطنی کو تقویت مل سکے اور عوامی بیداری کے ذریعے آزادیِ وطن کی نئی صبح کی آمد یقینی ہو سکے۔ وہ چاہے تحریکِ خلافت ہو یا سول نافرمانی، تقسیم بنگال ہو یا بیالیس کی بغاوت، آزاد ہند فوج ہو یا گرم دل کی سرگرمیاں، ہندوستانی عوام کی جدوجہد آزادی کی مکمل تاریخ اُردو ادب میں

محفوظ رہا ہے۔ آزاد ہندوستان کی تاریخ میں کئی ایسے مواقع موجود ہیں جب ہندوستانی ادیبوں
اور شاعروں کے لیے وقت آزمائش درپیش رہا۔ یہ تھے بھارت چین جنگ اور ہند و پاک جنگ۔ بھارت
چین جنگ کے دوران اُردو کے شاعروں نے عوام میں جوش بھرنے کا اور انھیں ملک کی سالمیت اور
اس کے تحفظ کے لیے بر سرِ پیکار کرنے کا فریضہ اس حسن و اخلاص کے ساتھ سرانجام دیا کہ پورے
ہندوستان میں اُردو کے نغمے گونج اُٹھے۔ جاں نثار اختر کی نظم "آواز دو ہم ایک ہیں" کیفی
اعظمی کی "بت شکنی" حرمت الاکرام کی "ہمالہ کی جانب چلو" اُردو کی ایسی نظمیں ہیں جن کی آواز سے
پورا ہندوستان گونج اٹھا تھا۔ ۱۹۶۵ء کی ہند و پاک جنگ میں بھی اُردو ادب نے اسی طرح اپنا
فرض پہچانا اور پوری قوم کو بلا لحاظِ مذہب و ملت ایک پرچم تلے لاکر کھڑا کرنے میں مدد دی۔ اس دور
کی نظموں میں کیفی اعظمی کی "فرض" علی سردار جعفری کی "فتح فردا" اور ساحر لدھیانوی کی "اے
شریف انسانو!" ایسی نظمیں ہیں جن پر اُردو ادب بجا طور پر فخر کر سکتا ہے۔

آزادیِ وطن سے پہلے بھی اور آزادیِ وطن کے بعد بھی اُردو ادب کو ایک اور بہت بڑے
قومی مسئلے سے نبرد آزما ہونا پڑا ہے۔ یہ مسئلہ ہے باہمی نفرت کا مسئلہ جو ان حیوانی عناصر کا پیدا
کردہ ہے، جنھیں مذہب کے نام پر ہوا دے کر، موقع پرست لوگ اپنے مفاد کے لیے استعمال کرتے
ہیں مگر جن سے قوم کی رُوح زخمی ہو جاتی ہے۔ یہ حیوانی عناصر فرقہ واریت کی صورت میں
جا بجا ظاہر ہوتے ہیں اور صدیوں سے ایک ساتھ مل کر رہ رہے انسانوں کو وحشیانہ جذبات
سے ہمکنار کر دیتے ہیں۔ اُردو شاعری نے، اُردو افسانہ اور ناول نے ہر اس موقع پر جب
ہندوستان کی مقدس سرزمین پر ایسے عناصر نے سر اُٹھایا ہے، اپنے قارئین کو امن و آشتی
کا پیغام دیا ہے۔ معاشرے کی صحت مند قدروں کی بحالی کے لیے اور وطن دشمن طاقتوں کی
پسپائی کے لیے آپسی محبت اور خلوص کی اشد ضرورت ہندوستانی معاشرے کو ہے۔ اس شعور
کو بیدار کرنے میں اُردو ادیب نے کبھی کرشن چندر کے افسانے "ہم وحشی ہیں" کی زبان سے اور
کبھی رام لعل کے "میں یہاں نہیں رہتا" کی زبان سے نفرتوں کو دھونے کی کوشش کی ہے تو
کبھی کوثر چاندپوری کے "عشقِ آتش نمرود" کی زبان سے اور کبھی اکرام جاوید کے "ایک عہدِ
وفادار" کی زبان سے۔ کبھی اس نے "اہرام" (ابراہیم یوسف) اور "بکھرے پھول" (اظہر افسر)
جیسے ڈراموں کے ذریعے اپنے قارئین کو فرقہ واریت کے شیطانی پنجوں سے محفوظ رہنے کی

تلقین کی ہے اور کبھی جاں نثار اختر کی "قومی وحدت"، وامق جونپوری کی "آنکھیں" رفعت سروش کی "عروسِ یک جہتی"، سردار جعفری کی "نفرتوں کی سپر" کیفی اعظمی کی "بہرو پنی" جیسی نظموں کے ذریعے ان کے دلوں کو تہذیبِ نفسِ انسانی کی قدروں سے بھر دیا ہے۔ انسانی بھائی چارا، رواداری، دوسروں کے جذبات کا احترام، امن پسندی اور صبر و استقلال جیسے اوصاف کو اپنے اندر سمو کر اردو ادب نے تمام ہندوستانیوں کو ایک مالا میں پرونے کی جو بھرپور کوششیں کی ہیں، وہ اس کی فطرت میں تھا۔ ایسا نہ ہوتا تو اردو اپنے وجودی مقصد سے ہی انحراف کر رہی ہوتی۔

ہندوستانیت

اور

اردو شاعری

ہندوؤں اور مسلمانوں کے مشترکہ تہذیب وتمدن کی ضامن اُردو زبان اگرچہ فارسی ادب وشعر کی آغوش میں پل کر جوان ہوئی اور بیشتر اُردو شعراء نے تشبیہات وتلمیحات کے لیے سرزمینِ ایران اور فارسی روایات کو ہی ملحوظِ نظر رکھا، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ شعرائے اُردو قطعی طور پر غیر ہندوستانی ادب کی تخلیق کرتے رہے۔ اُردو میں کتنے ہی ایسے شعراء ہوئے ہیں جن کے کلام میں ہندوستان کی دھرتی کی بُو باس، یہاں کے گل بوٹوں سے محبت، یہاں کے رسم ورواج سے آشنائی اور یہاں کی آب وہوا سے رغبت صاف دکھائی دیتی ہے۔ شاعر مسلمان ہو یا ہندو، سکھ ہو یا عیسائی، اس کا مذہب انسانیت ہوا کرتا ہے۔ اس کا تصور اس کی پرواز کو ان مقامات تک ممکن بنا دیتا ہے جہاں آفتاب کی روشنی بھی نہیں پہنچتی۔ شاعر کا ذہن جب تخیل کی بلندیاں چھونے لگتا ہے تب اس کی نظر ملک کی سرحدیں عبور کر کے ساری کائنات کا طواف کرتی ہے۔ اس کی آنکھ دھرتی کے حُسن کو دیکھتی ہے، آکاش کی بلندیاں چھوتی ہے اور ساگر کی گہرائیاں ناپتی ہے۔ شاعر اپنے معاشرے کا اہم جز ہوتا ہے۔ وہ اپنے گردونواح سے متاثر بھی ہوتا ہے اور اسے متاثر کرتا بھی ہے۔

اُردو کے مقبول ترین شعراء غالب اور اقبال کی شاعری میں جہاں ایک طرف ہندو ویدانت کی شاندار تفسیریں دستیاب ہوتی ہیں، وہاں نظیر اکبر آبادی کی شاعری ہندوستانیت کا مجسمہ بن کر

اپنی تمام تر رعنائیوں کے ساتھ جلوہ گر ہوتی ہے۔ دورِ حاضر میں بھی ایسے کتنے شعرا ہیں جن کے یہاں ہندوستان کی مٹی کی مہک، یہاں کے پھول پودوں کی خوشبو، یہاں کے کھیت کھلیان اور یہاں کی روایات کی جھلک پڑتی ہیں۔ ہندوستانی فلسفۂ روحانیت کی بنیاد اس اعتقاد پر قائم ہے کہ آتما (روح) پرماتما (خدا) کا انش (جزو) ہے۔ پرماتما سے الگ ہو کر آتما انسان کی صورت میں دنیا میں آتی ہے۔ جسم فانی ہے اور روح لافانی۔ موت جسم کو آتی ہے روح کو نہیں۔ روح محض چولا بدلتی ہے۔ ایک جسم سے نکل کر دوسرے جسم میں ڈھل جاتی ہے۔ جسموں کا یہ سلسلہ تب تک جاری رہتا ہے جب تک آتما پرماتما میں نہ مل جائے، جنم مرن کے بندھنوں سے اسے نجات حاصل نہ ہو جائے۔ اسلام اگرچہ اس فلسفہ کو قبول نہیں کرتا اور مسلمانوں کے نزدیک زندگی صرف ایک بار ہی حاصل ہوتی ہے۔ بار بار نہیں، تاہم مسلمان ہوتے ہوئے بھی اردو شعرا کو ہندوستانی فلسفۂ حیات عزیز رہا۔ جہاں ایک طرف غالب نے "سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں" کہہ کر روح کے دوبارہ عالمِ وجود میں آنے کو تسلیم کیا وہاں دوسری طرف اقبال نے "تو ہے محیطِ بیکراں میں ہوں ذرا سی آب جو" کہہ کر روح کو نورِ ازلی کا جزو مانا ہے۔ روحانی دنیا کی آخری منزل یہ ہے کہ انسان سمادھی میں بیٹھا ہوا ہے، اس کا جسم دنیا و مافیہا سے بے نیاز و بے گانہ ہے اور اس کی روح ایک ایسے ساز کی جھنکار سن رہی ہے جو حقیقت میں کہیں بج نہیں رہا ہے۔ اسے ہی "اَن ہد ناد" کہتے ہیں۔ ان دیکھے ساز کی یہی آواز ہے جو انسان کی روح کو آنند ساگر میں غوطہ زن ہونے کا نایاب موقع بخشتی ہے۔ فراق کہتے ہیں:

آواز یہ سنگیت کا ہوتا ہے بھرم
کروٹ لیتی ہے ہر نرم نے میں سرگم
یہ بول سُریلے تھرتھراتی ہے ہوا
ان دیکھے ساز کا کھنکنا پیہم!

آتما کو پرماتما کا روپ تسلیم کرتے ہوئے اثر لکھنوی کہتے ہیں:

عشق کہتے ہیں جسے وہ بھی ادائے حسن ہے
آپ ہی جلوہ دکھایا آپ مائل ہو گیا

اختر انصاری اس راستہ پر چند قدم اور آگے نکل جاتے ہیں۔ وہ ان دیکھے سنگیت کو نام دیتے ہیں۔ ان کے لیے یہ ان دیکھا ساز سمجھ نہیں ہے۔ وہ چڑیلوں کے چہچہانے تک کی آوازیں دیویوں کے قہقہے سنتے ہیں۔ دیکھیے:

وہ پھدکتی ننھی چڑیوں کے سحر زا چہچہے
یا فضا میں آسمانی دیویوں کے قہقہے

اسی طرح زندگی کو مسلسل سفر اور موت کو دم بھر کی نیند ماننے والے شعرا ہندوستانی پنر جنم کے فلسفے سے منکر نہیں ہوتے۔ انھیں اس بات کا اعتراف ہے کہ روح لا فانی ہے۔ اسے نہ آگ جلا سکتی ہے، نہ خنجر کاٹ سکتا ہے، نہ ہوا اسے اڑا سکتی ہے، نہ پانی اسے گلا سکتا ہے۔ اسی لیے کبھی کسی شاعر کا لخت جگر پھول کی صورت میں دوبارہ پیدا ہو جاتا ہے اور کبھی کوئی اس لیے موت سے بے نیاز ہو جاتا ہے کہ موت کی حقیقت اس کی نظر میں سوائے زندگی کی ایک کروٹ کے اور کچھ نہیں ہے۔ ملاحظہ ہو:

جہاں ہزار جنم بدل چکا چمنِ جہاں میں سُن اے صبا
کہ جو پھول ہے ترے ہاتھ میں یہ مرا ہی لختِ جگر نہ ہو

——— مجروح سلطانپوری

موت کیا زندگی کی اک کروٹ
زندگی جاوداں ہے کیا کہیے!

——— شکیل بدایونی

ہندوستانیت کے تاثر کی جستجو میں اگر اردو شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو ہم دیکھتے ہیں کہ اُردو شاعری کے دامن میں ایسے تاثرات کے لعل و گہر کی کمی نہیں ہے۔ فراق نے روپ کی رباعیات میں خالص ہندوستانی تصاویر کو نظم کیا ہے۔ اوّل تو یہی کہ فراق کی محبوبہ مذکر نہ ہو کر مؤنث ہے۔

وہ قاتل نہیں ہے، چھری لے کر عاشقوں کی گردن کاٹ دینے کو بیتاب نہیں ہے۔ بزم سجا کر زہر کے جام کا اہتمام نہیں کرتی ہے۔ وہ ایک گھریلو عورت ہے جو اپنے خاوند کو ہی دیوتا سمجھتی ہے۔ جو شوہر کے بیمار ہونے پر اس کے سرہانے بیٹھ کر اس کا ماتھا سہلاتی ہے۔ جو پنگھٹ سے پانی بھر کر لاتی ہے، جو سہاگ رات کو شرما شرما جاتی ہے، جو اگنی کو گواہ بنا کر پھانو لیتی ہے۔ جو بچوں سے کھیلتی ہوئی ایک شفیق ماں بھی ہے۔

فراق کے یہاں ہوائیں ہندی کے کھیتوں سے آتی ہیں۔ تبسم محبوب کی یاد ان کے دل میں یوں آتی ہے جیسے کسی مندر میں دیپ جلے گا اُٹھے ہوں۔ وہ کسی حسینہ کی بل کھائی ہوئی جبیں کو جاگتے دیکھ کر سوچتے ہیں کہ کہیں یہ شب ماہ میں بہتی ہوئی گنگا کی ترنگ نہ ہو۔ فراق نے اردو شاعری کو ہندوستانی کلچر کے قریب لانے کی کامیاب کوششیں کی ہیں۔ ان کے کلام میں کہیں پو پھٹتے ہی کبیر داس کی آواز سنائی پڑتی ہے، کہیں کوئی دیوی نور کی انگلیوں سے ستار بجاتی محسوس ہوتی ہے، کہیں رنگ کی لچک میں بہار پینگ لیتی ہوئی دکھائی دیتی ہے، کہیں مہکتے ہوئے گات (جسم) پر لپٹی ہوئی زلفیں صندل بن کے بدمست ناگوں کا بھرم دیتی ہیں، کبھی جوانیوں پر مدھ بھرے کلسوں کے چھلکنے کا گمان ہوتا ہے، کبھی طرز رفتار دیکھ کر مور دھن کے رقص کا احساس ہوتا ہے اور کبھی جب چاند ستاروں کے چراغ جل اٹھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے جیسے گگن کسی روپ دیوی کی آرتی سجا رہا ہو۔

منور لکھنوی کی غزلوں میں جہاں ایک طرف ایرانی روایتی تلمیحیں، استعارے اور تشبیہیں ملتی ہیں وہاں دوسری طرف رادھا، جمنا، نل دمن، کرشن کنہیا، کالی ناگ، گجوال بھاگ، شردا کے تندل، ہنسی کی تان، بدر کا ساگ، گنگا جل، دیپک اور ملہار راگ کا ذکر بھی ملتا ہے۔ بعض بعض موقعوں پر ہندی بحروں کے انتخاب نے ہندوستانیت کے تاثر کو اور بھی تقویت دی ہے[1]۔ اسی طرح بہزاد لکھنوی کے گیتوں اور نظموں میں ہندی الفاظ کی حسین چھب ملتی ہے۔ سیج کا سجریا اور بادل کا بدریا جیسا استعمال نہ صرف زبان میں ہی لوچ پیدا کرتا ہے

---

[1] منور لکھنوی: نوائے کفر: ص ۱۴

بلکہ کلام کو روانی بھی دیتا ہے۔ بہزاد کے گیتوں میں کوئل کی کوک ہے، پپیہے کی پی پی ہے، قمری کی توتو ہے اور پکھاوج کی مرجھبنا ہے۔ شاد عارفی کی نظموں میں ہندی الفاظ کے استعمال کے ساتھ ساتھ ان کا لب و لہجہ بھی ہندی کا ہو گیا ہے۔ انھوں نے جس معاشرے کو اپنے کلام میں جگہ دی ہے وہ خالص ہندوستانی معاشرہ ہے۔ شاد نے یہاں کے نہیں، ہندوستان کے دن تہوار منائے ہیں۔ دسہرے کی صبح کو انھیں باد نسیم ہی نہیں ان کی نظم "دسہرہ اشنان" جگانے آتی ہے۔ سرو و شمشاد کے ساتھ انھیں نیموں کے پیڑ بھی یاد رہتے ہیں۔

اسی طرح کبھی مجاز کو ریل گاڑی کی آواز سے جل پریوں کے گیت یاد آتے ہیں اور کبھی ریل گاڑی کو قیامت خیزیوں کے ساتھ بل کھاتے دیکھ کر پرانے دیوتاؤں کا جلال یاد آتا ہے۔ مجاز کی ننھی پجارن اصل میں ننھی سیتا ہے، جو کان میں چاندی کی بالی پہنے، ہاتھ میں پیتل کی تھالی لیے، اپنی ماں کے ساتھ مندر کی طرف جا رہی ہے۔ سکندر علی وجد کے کلام میں رتی دھرم، جمال اجنتا اور جلال ہمالہ بن کر ظاہر ہوتی ہے۔ شاذ تمکنت کے یہاں ہندوستانی ماحول سانس لیتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ وہ ایودھیا سے بچھڑ کر ہی اپنے معشوق کی طرف اس طرح لوٹ جانا چاہتے ہیں جیسے بنسی کا لہرا گوکل کی طرف بھیج دیتا ہے۔ انھیں محبوب کے ہونٹوں سے رام رس کا مزہ ملتا ہے۔ صبح دم چہکتی ہوئی چڑیاں ان کے یہاں دوہے گاتی ہیں۔ کسی کے عشق میں ان کا دل بے حال ہوتا ہے تو خون سے پھاگ کھیلنے لگتا ہے۔ اداس اداس لمحوں میں انھیں ہر برگ تیاگی دکھائی دیتا ہے جیسے خزاں کی جوگن اپنی چھب دکھا گئی ہو۔ کبھی ان کے عشق کا پربت لہو کی مالا جپتا ہے، کبھی چاند اپنی کرنوں کے چھلکتے ہوئے تیر لے کر کسی موہنی کے در جانے کو متمنی ہوا اٹھتا ہے اور کبھی یہی چاند گیندے کا پھول بن کر فلک پہ کھل اٹھتا ہے۔ شاذ کے ارمان مرگ نینی ہیں، ان کی امنگوں کے پاؤں میں گھنگھرو بندھے ہوتے ہیں اور وہ اپنی محبوبہ سے یوں مخاطب ہوتے ہیں:

جگا ہوں میں تمھاری گوکل و متھرا کی باتیں ہیں
کھلی مہکی ہوئی زلفوں میں بندرابن کی راتیں ہیں

علی سردار جعفری کے یہاں کبھی انسانی ہاتھ شکتی کا اوتار بنتے ہیں تو کبھی گنگا کے سمٹے

ہوئے دھارے بس دارے کو کوئل کی کوک اور پپیہے کے بول نہیں بھولتے۔ وہ کبھی چشم ودل سے عہد ماضی کی آرتی اُتارتے ہیں۔ جولیٹ، شیریں اور لیلیٰ کے ساتھ ہیر کو یاد کرتے ہیں۔ ان کے ہاں جہاں رات کی نیلی دیوی جاگتی ہے تو کبھی دن کے دیوتا نیند میں ڈوب ڈوب جاتے ہیں۔ جگن ناتھ آزاد کی نظموں میں تقسیم وطن کا درد ہے۔ آزاد کو راوی سے محبت ہے، گنگا سے عقیدت ہے اور ہمالہ سے الفت ہے۔ میلا رام وفا کے یہاں ہندوستانی سماج، ہندوستانی تہذیب اور ہندوستانی تمدن اپنے پورے رچاؤ کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ پورن کمار ہوش کے کلام میں گوپیوں کے جمگھٹ بھی ہیں اور کرشن کی راس بھی، دیوتاؤں کے حضور میں پجاریوں کا ہجوم بھی ہے اور ہون کنڈوں سے اُٹھتی ہوئی دھوئیں کی لکیریں بھی۔ ہوش کے یہاں ہندوستانی ماحول کا روپ صاف ستھرا ہے۔ مندر کے قریب بہتے ہوئے دریا، ہیر رانجھے کے جواں گیت اور شبو پاربتی کا تصور ان کے کلام میں ہندوستانی کلچر کے تصور کو توانائی بخشتا ہے۔ مخمور سعیدی کا جنون پاکیزگی رام و سیتا کا روپ اختیار کرنا چاہتا ہے، کرشن کی مرلی کے نغمے میں ڈھلنے کو بے قرار ہے اور گنگا جمنا کا لحنِ شیریں بننے کا آرزو مند ہے۔ مخمور کا تصورِ فردا راون کا عزمِ فاسقانہ بن کر ظاہر ہوتا ہے۔

اردو شعراء کو ہندوستانی سنگیت سے بھی کم لگاؤ نہیں رہا ہے۔ جہاں شاد عارفی:

سارے گا ما پا ترک دا انتا کِل کِل

کہہ کر قاری کو طبلے کی تھاپ کے احساس سے ہم کنار کرتے ہیں، وہاں کیفی اعظمی کو بھی اپنے محبوب کے حسن کے بیان کے لیے ہندوستانی راگ پسند آتے ہیں:

جیسے ترنگ میں قدرت نے گنگنایا ہے
وہ بھیرویں ہو وہ دیپک ہو وہ ملہار ہو تم

گل و بلبل پر فریفتہ اُردو شعراء کو ہندوستانی بھنورے سے بھی محبت رہی ہے۔ وہی بھنورا جسے ذریعۂ اظہارِ خیال بنا کر عظیم شاعر سورداس نے بت پرستی کے حق میں ہزاروں دلیلیں پیش کر کے کرشن کے پیامبر اُدھو کا مذاق اُڑایا تھا، وہی بھنورا پھول پھول اور کلی کلی پر گھوم کر جگن ناتھ

آزاد کو مسرور و شاد کام کرتا ہے۔ وہی بھنورا جسے نند داس جیسے بھگت شاعر نے کرشن کے رنگ کی مناسبت سے محبت کی تھی، مجاز کے کلام میں بھی گنگناتا ہوا سنائی پڑتا ہے:

ایک بھنورے کو خزاں میں بھی گلِ تر کی تلاش
خود صنم خانۂ آذر کو بھی آذر کی تلاش

ہندوستان کے متبرک مقامات، دریا، پہاڑ، موسم، تہوار، لباس اور اندازِ عبادت بھی اردو شاعری کے آنگن میں پھولوں کی طرح کھلے ہوئے ہیں۔ اردو شاعری میں کہیں کسی معشوق کی آواز پر جگنوؤں کی چمک کا دھوکا ہوتا ہے تو کبھی کسی عاشق کی نگاہیں بسنتی ساڑھی سے لپٹ کر رہ جاتی ہیں تو کبھی کسی عاشق کو چڑھتی ہوئی جوانیوں پہ پینگوں کا گمان ہوتا ہے (کیفی اعظمی) کہیں کوئی شاعر دھونی رما کر بیٹھ جانے کی آرزو کرتا ہے (جگر بریلوی) تو کہیں کسی شاعر کی بے بسی دھرتی ماتا سے مدد مانگنے لگتی ہے (مجروح سلطان پوری) کہیں کسی شاعر کی تخلیقات کی جمنا پا تڑات کی رادھا کے جسم کا عکس پڑتے ہی اور زیادہ حسین ہو اٹھتی ہے (منور لکھنوی) تو کسی شاعر کے دل میں اُٹھ رہا طوفان گنگا جمنا کا بہاؤ بن جاتا ہے (شکیل بدایونی) کہیں کسی شاعر کو دور ساحلوں پر جگمگاتے ہوئے مندروں کے کلس سکون بخشتے ہیں (باقر مہدی) تو کہیں مجاز جیسے شاعر کو حسن و عشق کا جو معراج نل اور دمینتی میں نظر آتا ہے وہ نہ لیلیٰ مجنوں میں ہے، نہ شیریں فرہاد میں:

چھائی ہے کیوں فسردگی عالمِ حسن و عشق پر
آج وہ نل کدھر گئے آج دمن کو کیا ہوا

۞

حوالہ جات کے لیے دیکھیے مندرجہ ذیل کتب:

روپ: فراق گورکھپوری۔ قمر زدہ: اختر انصاری۔ غزل: مجروح سلطان پوری۔ انتخابِ کلام: شاد عارفی۔ انتخابِ کلام: سکندر علی وجد۔ تراشیدہ: شاذ تمکنت۔ انتخابِ کلام: اثر لکھنوی۔ رعنائیاں: شکیل بدایونی۔ موجِ نور: بہزاد لکھنوی۔ ایک خواب اور: علی سردار جعفری۔ سنگِ میل: سیلاب ام دفا۔ انتخابِ کلام: جگن ناتھ آزاد۔ آوازیں: لوری کمار ہوش۔ گفتنی: محمود سعیدی۔ آخرِ شب: کیفی اعظمی۔ انتخابِ کلام: جگر بریلوی۔ شہرِ آرزو: باقر مہدی۔ نوائے کفر: منور لکھنوی۔ انتخابِ کلام: مجاز

اُردو شاعری

میں

نہرو کا ذکر

اگرچہ رسولِ پاک حضرت محمدؐ نے عالم کے قلم کی روشنائی کو شہیدوں کے لہو پر فوقیت عطا کی ہے لیکن شاعر چونکہ بنیادی طور پر حساس طبع ہوتا ہے، اس لیے اس کے لیے یہ ممکن نہیں ہے کہ وہ اپنے دور کے تغیرات اور اپنے عہد کی ان شخصیتوں سے متاثر نہ ہو جن کے نام سے تغیراتِ زمانہ ہوتے ہیں۔ لہٰذا ۱۸۵۷ء کی پہلی جنگِ آزادی سے لے کر آزادیِ وطن تک کی جدوجہد میں جو جو ہستیاں اس ملک کے کاکلِ تقدیر کو سنوارنے میں پیش پیش رہی ہیں، ان کا ذکر اردو شاعری میں جابجا موجود ہے۔ اور چونکہ جواہر لعل نہرو ان ہستیوں میں سے تھے جنھوں نے اپنی پوری زندگی مادرِ وطن کی خدمت میں صرف کر کے، اس مقدس سرزمین کو غیر ملکی نظام کے اندھیروں سے نکال کر، خود اعتمادی اور خودداری کی روشنی بخشی، اس لیے قدرتی طور پہ اردو کے شعرا جواہر لعل کی عظمت کے قائل اور ان کی ملکی خدمات کے معترف رہے ہیں۔

اردو شاعری کے آئینے میں جواہر لعل اپنے ہلکے سے عکس کے ساتھ نمودار ہوتے ہیں۔ یہ ہلکا سا عکس بھی درحقیقت جواہر لعل کا انفرادی عکس نہیں ہے بلکہ ان دو عظیم شخصیتوں کے نور کا پرتو ہے، جن میں ایک تو ان کے والد پنڈت موتی لعل نہرو تھے اور دوسرے ان کے دل و ذہن کو عزم و عمل عطا کرنے والے مہاتما گاندھی۔ غرض یہ کہ اس دور کی اردو شاعری میں جواہر لعل کا ذکر ضمناً ہوا کرتا تھا۔ مادرِ وطن کی آزادی کا خواب دیکھنے والے اردو شعراء جب ان لوگوں کا ذکر کیا کرتے تھے جن سے نئی صبح کی آمد کی امیدیں وابستہ تھیں تو ان میں کہیں

کہیں جواہر لعل کا ذکر بھی ہوا کرتا تھا۔ پنڈت موتی لعل نہرو کی وفات کے بعد اُردو شاعری کے آئینے میں جواہر لعل کی شبیہہ قدرے نمایاں خدوخال کے ساتھ اُبھرنا شروع ہوئی۔ لہٰذا موتی لعل نہرو کے مرثیوں میں جواہر لعل کو اُردو شاعروں کی دہ محبت ملنا شروع ہوگئی، جو آگے چل کر والہانہ عشق اور پُرخلوص عقیدت کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے۔ موتی لعل نہرو کے مرثیے میں تلوک چند محروم لکھتے ہیں :

وہ جو ہے تیری یادگارِ عزیز
اس کے حق میں ہے یہ دعائے وطن
کہ سلامت رہے جواہر لعل
تاقیامت رہے جواہر لعل

—— آہ موتی لعل : محروم

اور آنند نرائن مُلّا انھیں ان کے والد کی نسبت سے یاد کرتے ہوئے کہتے ہیں :

جہدِ آزادی کی دو جلدوں میں ہوگی داستاں
یعنی تیری اور جواہر کی سوانح عمریاں
کچھ تری باتیں ہیں کچھ تیرے پسر کا ذکر ہے
قوم کی تاریخ بھی تیرے ہی گھر کا ذکر ہے

—— موتی لعل نہرو : مُلّا

آزادیِ وطن کے ساتھ ہی دلوں میں تعمیرِ نو کا ولولہ لیے ہمارا عوامی قافلہ جب ایک نئی منزل کی طرف گامزن ہوا تو جواہر لعل جس قدر آور اور پُرکشش شخصیت کے طور پر اس کے کارواں کے روپ میں افقِ سیاست پر اُبھرے، اسی آن بان کے ساتھ اُردو شاعری میں ان کا ذکر ہونے لگا۔ اُردو شعرا نے ان کے لیے درازیِ عمر کی دعائیں مانگیں، ان کے اوصاف بیان کیے، ان کی عظمت کے گیت گائے، ان کی قربانیوں پر نعرۂ تحسین بلند کیا اور ان کی قیادت میں قوم و ملک کی فلاح و بہبود کے سپنے دیکھے۔ صبحِ آزادی اپنے دامن میں مذہبی جنون اور

مذہبی تعصب کا جو زہر بے کراں تھی اور اس کے نتیجہ کے طور پر تقسیم وطن کا جو عبرت ناک نظارہ ہماری آنکھوں کو دیکھنا پڑا تھا، اس سے خوفزدہ اور سراسیمہ اُردو شعرا نے جن قومی رہنماؤں سے امن و سکون کی خیر مانگی تھی، ان میں جواہر لعل کا نام سر فہرست رہا۔

اور پھر ایسی نظموں کی ایک باڑھ سی آگئی جن میں جواہر لعل اور صرف جواہر لعل کا ذکر ہوا کرتا تھا۔ مختلف شہروں میں ان کی آمد پر استقبالیہ نظمیں کہی گئیں، ان کی ہر سالگرہ پر اخباروں اور رسالوں میں مبارکبادی نظمیں شایع ہوئیں، ان کے بیانات کو منظوم کیا گیا اور پنچ شیل کے روپ میں انھوں نے امنِ عالم کا جو سپنا دیکھا تھا، وہ سپنا اُردو شاعری میں ڈھل کر نظموں کی صورت اختیار کرکے، کشت و خون کے نظارے سے سہمے ہوئے ہندوستانی عوام کو انسانی اخوت کا درس دینے لگا۔

لیکن یہ پنچ شیل کا پھول شاخِ ایشیا پر کھلتے ہی چٹک کر ٹوٹ گئے اور چین نے ہماری مقدس سرزمین پر آگ برسانا شروع کردی۔ جواہر لعل کی آواز پر لبیک کہہ کر پوری قوم، مذہب و ملت کے لحاظ سے بیگانہ وار مادرِ وطن کی حفاظت کے لیے کمربستہ ہوئی تو اردو شاعری ان کے دلوں کی ترجمان اور ان کے جوش و خروش کی آئینہ دار بن گئی۔ لہٰذا اس دور کی اردو شاعری میں سرزمینِ ہند کے تحفظ اور اس کی سالمیت کے لیے جو جذبۂ حب الوطنی اور جو نعرۂ جہاد دستیاب ہوتا ہے، اس کے ساتھ ساتھ جواہر لعل کا ذکر بھی موجود ہے۔ ان نظموں میں جہاں ایک طرف جواہر لعل کی قوم کو بیدار کرنے والی گھن گرج کی گونج سنائی دیتی ہے وہاں دوسری طرف جواہر لعل کی قیادت میں ہندی فوجیوں کی فتح یابی کے لیے دعاہائے فراواں بھی موجود ہیں۔

لیکن جواہر لعل کے ذکر کے تعلق سے اُردو کی جن نظموں میں شعرا کا احساس شدید سے شدید تر ہوتا ہے، یہ وہ نظمیں ہیں جنھیں اُردو شعرا نے جواہر لعل کی رحلت کا صدمہ اٹھا کر رقم کیا ہے۔ پنڈت نہرو کے انتقال کی خبر برق کی طرح پورے ملک پر ٹوٹ کر گری تھی اور اس کے ساتھ ہی اُردو شاعری میں وہ تمام خدشات اور وہ تمام اوہام سر اُٹھا کر کھڑے ہوگئے تھے،

جن کو اس سانحہ کے بعد پورے ملک میں محسوس کیا جا رہا تھا۔ یعنی امنِ عالم کا خواب، بین الاقوامی قدر و منزلت کے زوال کا اندیشہ، ملک و قوم کی رہنمائی کا سوال، ایسے مسائل تھے جو نہرو کی حیات میں مسائل نہیں امید، بلکہ عمل کی صورت اختیار کر چکے تھے۔

مجموعی طور پر ان نظموں کا تنقیدی جائزہ لینے کے لیے جو پنڈت نہرو کے نام سے منسوب ہیں یا جن میں جواہر لعل کا ذکر خیر موجود ہے، ہم ان نظموں کو تین ادوار میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ دورِ اول میں وہ نظمیں ہیں جن میں جواہر لعل کا ذکر ضمناً ہوا ہے۔ جواہر لعل کو افقِ سیاست پر اُبھرتے ایک تابناک ستارے کے روپ میں پیش کرتی ہوئی یہ نظمیں کہیں انہیں موتی لعل نہرو کے ہونہار فرزند کی صورت میں پیش کرتی ہیں اور کہیں گاندھی کی مشعل کو ہاتھ میں اٹھائے غلامی کے اندھیروں سے ٹکراتے ہوئے سپاہی کے طور پر۔

دوسرے دور کی نظمیں وہ نظمیں ہیں جو جواہر لعل کے نام سے منسوب ہیں۔ ان نظموں میں اکثر نظمیں ایسی ہیں جن میں جواہر لعل کی تعریف مبالغہ آمیز انداز میں کی گئی ہے۔ اگلے وقتوں کی قصیدہ گوئی کی یاد دلاتی ہوئی ان نظموں میں سے اکثر نظموں کو پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے شاعر نے یہ سوچ کر نظم کہی ہوگی کہ اس نظم کو جب جواہر لعل نہرو پڑھیں گے یا سنیں گے تو شاعر کا منہ ہیروں اور موتیوں سے بھر دیں گے۔ ان نظموں میں جواہر لعل کو پیغمبر، اوتار، فرشتہ یا دیوتا قرار دیا گیا ہے اور ان کی شخصیت میں ان تمام اوصاف کا بیان کیا گیا ہے جو کسی آسمانی وجود سے مناسبت رکھ سکتے ہیں۔ ایسی نظموں میں نہ جذبہ کی شدت ہے، نہ تخیل کا جادو اور نہ تخیل کی جولاں گری۔ تاثیر سے محروم یہ نظمیں ایسی نظمیں ہیں جنھیں کہا نہیں گیا، لکھا گیا ہے۔ ان نظموں میں بعض ایسی نظمیں ہیں جن کے خالق شعراء ذاتی طور پر جواہر لعل کی شخصیت سے متاثر و مسحور تھے، ایسی نظمیں بھی جن کے خالق جواہر لعل کو صرف اخباروں کی خبروں کے ذریعے سے جانتے تھے، اور ایسی بھی جن کے خالق شعراء کو اپنے احساسات کا بیان کم اور حقِ زحمت زیادہ مقصود تھا۔

لیکن اس دور کی نظموں کا ایک خوبصورت پہلو بھی ہے اور وہ یہ کہ یہ نظمیں اتنی بڑی تعداد میں کہی گئی ہیں کہ جواہر لعل نہرو کی ہر دلعزیزی ثابت کرنے کے لیے بلا تامل ان کے انبار کی طرف

اشارہ کیا جا سکتا ہے۔ ریڈیو، سرکاری رسائل اور سرکاری مشاعروں کے علاوہ، جہاں کہیں بھی یہ نظمیں پڑھی گئیں یا جس کسی اخبار کے لیے رقم کی گئیں وہاں سے شاعر کو امید حصول زر ہرگز نہ تھی۔ میرے اس بیان سے یہ نتیجہ اخذ نہیں کیا جانا چاہیے کہ آزادیٔ وطن کے بعد نہرو کے تعلق سے جو نظمیں اردو میں کہی گئی ہیں وہ سب کی سب جذبے اور تاثیر سے خالی ہیں۔ اس دور کی نظموں میں بعض بہت اچھی نظمیں بھی کہی گئی ہیں، ایسی نظمیں جن میں جذبہ اور تاثیر دونوں موجود ہیں لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اس دور کی نظموں میں سے کوئی ایک نظم بھی ایسی نہیں ہے جسے پائیداری نصیب ہوتی ہو اور جس کا شمار اعلیٰ شاعری میں کیا جا سکے۔ اس دور کی نظموں کا ایک نمونہ ملاحظہ کیجیے :

تیرا عالم کیا کہ تنہا خود ہی اک عالم ہے تو
شانتی اور امن کا ہنستا ہوا پرچم ہے تو
اے مری گنگ و جمن کی گود کے پیارے سپوت
آج دُنیا کے بڑے دریاؤں کا سنگم ہے تو

—— نذیر بنارسی : جواہر پارے

ایک اور نظم سے اقتباس ملاحظہ کیجیے :

وطن کا آج رہبر تُو ہے رونق تو ہے عزت تُو
غرض بھارت کی عظمت تو مروت تو محبت تُو
بہارِ ہند کی زینت ہے تو پھولوں کی نکہت تُو
غرض بھارت کی راحت تو مسرت تو ہے دولت تُو

—— نریش : جواہر لعل نہرو

اس سلسلے کی نظموں کا تیسرا دور جو اہر لعل کی وفات سے شروع ہوتا ہے۔ جذبے اور تاثیر کی جو کمی پہلے اور دوسرے دور کی نظموں میں اُبھرتی رہی ہے، وہ تشنگی اس دور کی نظموں میں نہیں ہے۔ یہاں بھی مراد یہ نہیں ہے کہ نہرو کی وفات پر جو اور جتنی نظمیں کہی گئی ہیں وہ سب

کی سب کامیاب اور قابلِ تحسین نظمیں ہیں لیکن اس دور کی نظموں میں یقیناً ایسی بہت سی نظمیں ہمیں ملتی ہیں جو شاعر کی روح کی آواز بن کر نوکِ قلم پر آتی ہیں۔ ان نظموں میں بھی اگرچہ نہرو کے اوصاف کا مبالغہ آمیز ذکر موجود ہے لیکن یہ ذکر اپنے ماتمی لباس میں ہونے کی وجہ سے اکھرتا نہیں ہے، بلکہ اس شخص کی کمی کے احساس کو شدید بنانے میں مددگار ہوتا ہے جسے ایک طویل مدت تک ہندوستانی عوام کے دلوں پر حکومت حاصل رہی تھی۔ اس دور کی نظموں میں ساحر لدھیانوی کی 'جواہر لعل نہرو'، مخدوم محی الدین کی 'نہرو'، کیفی اعظمی کی 'مسیحا'، اعجاز صدیقی کی 'خواہوں کا مسیحا'، سردار جعفری کی 'صندل، گلاب کی راکھ'، بسمل سعیدی کی 'نہرو جینتی'، سلام مچھلی شہری کی 'سرخ گلابوں نے کہا'، رفعت سروش کی 'جواہر جیوتی' اور فیاض گوالیاری کی 'خاکِ جواہر' قابلِ ذکر نظمیں ہیں۔

نہرو سے متعلق نظموں کے سلسلے میں تیسرے دور کی نظموں کے اس قدر کامیاب اور پرتاثیر ہونے کے کچھ اسباب بھی ہیں۔ اول تو یہ کہ وصالِ محبوب کے ذکر سے فراقِ محبوب کا ذکر قدرتی طور پر دل پذیر ہوا کرتا ہے۔ دوسرے یہ کہ جب کوئی سانحہ جذبات کو مضمحل کرتا ہے اور شاعر کے دل کو ٹھیس لگتی ہے تو غم کی آنچ میں تپتے کندن سے اشعار موزوں ہوا کرتے ہیں۔ تیسرے یہ کہ جواہر لعل کی حیات میں تو اس خلا کا احساس نہیں ہوتا تھا جو ان کے انتقال کے بعد اس ملک کی سیاست کا مقدر بنا، لیکن ان کی موت نے اس خلا کے احساس کو شدید کر دیا اور ان کی آنکھیں موندتے ہی کچھ دیر کے لیے ہندوستان کا آسمانِ سیاست سرمئی ہو گیا تھا۔ ہندو مسلم اتحاد کا حامی، انسان دوستی کا علم بردار، انسانی اقدار کا پرستار، امن و اماں کا مبلغ، غریبوں اور مظلوموں کا دردمند جواہر لعل جب اس دیارِ فانی سے رخصت ہوا تو اردو شعرا کی روح یکبارگی لرز اٹھی اور نتیجتہً ان کی نظمیں ان کے قلب کی گہرائیوں سے نکل کر آئیں اور اردو ادب میں نقشِ پائدار کی حامل بن گئیں۔ مثال کے طور پر ساحر لدھیانوی کی یہ نظم :

جسم کی موت کوئی موت نہیں ہوتی ہے
جسم مر جانے سے انسان نہیں مر جاتے
دھڑکنیں رکنے سے ارمان نہیں مر جاتے

سانس ختم جانے سے اعلان نہیں مر جاتے
ہونٹ جم جانے سے فرمان نہیں مر جاتے

—— ساحر لدھیانوی : جواہر لعل نہرو

یا مخدوم محی الدین کی نظم :

ہزار رنگ ملے اک سبو کی گردش میں
ہزار پیرہن آئے گئے زمانے میں
مگر وہ صندل و گل کا غبارِ مشکبو بہار
ہوا ہے وادیٔ جنت نشاں کا آوارہ

—— مخدوم محی الدین : نہرو

اس دور کی ایسی نظموں میں سے ہیں جنہیں خوبصورت، کامیاب اور جاندار نظمیں کہا جاسکتا ہے۔

اب تک ہم نے جن نظموں کا احاطہ کیا ہے وہ ایسی نظمیں تھیں جن میں جواہر لعل کا ذکر ان کے نام سے ہوا ہے مگر اردو میں متعدد ایسی نظمیں بھی موجود ہیں جن میں کہیں نہرو کے نام کا ذکر نہیں کیا گیا ہے لیکن ان نظموں میں نہرو کے خیالات وافکار کو اور ان کے عزائم و نظریات کو بھرپور انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ ایسی نظموں میں انسان دوستی، جہدِ مسلسل اور پنچ شیل کے حوالے سے شاعر کی پلکوں پر نئے ہندوستان کی تعمیر کے اور امنِ عالم کے جو سپنے سجے ہوئے ہیں، ان سپنوں کا سوداگر جواہر لعل ہی ہے۔ مثال کے طور پر نریش کمار شاد کی نظم "شاخِ گل ہی نہیں" کو لیا جاسکتا ہے۔ اس نظم میں اگرچہ بالواسطہ نہرو کا ذکر موجود نہیں ہے لیکن اس کے بند بند اور مصرع مصرع میں نہرو کی کھلی آنکھیں اور ان آنکھوں میں جاگتے سپنے دیکھے جاسکتے ہیں :

یہ وطن وہ ہے کہ ہر فرد و بشر کی خاطر
کاکلِ برہم گیتی کو سنوارا جس نے
پنچ شیل ایسے اصولوں کی ضیا پاشی سے
عالمی امن کے چہرے کو نکھارا جس نے

—— نریش کمار شاد : شاخِ گل ہی نہیں

اس سلسلے کی ایک خوبصورت نظم اختر انصاری کی ہے۔ قطع نظر عنوانِ نظم میں استعمال ہوئے نام نہرو کے، اس نظم میں بھی نہ نہرو کی تعریف کے پُل باندھے گئے ہیں اور نہ ان سے متعلق کسی مبالغہ آرائی سے کام لیا گیا ہے لیکن پوری نظم نہرو کے اعتقادات اور نظریات کی خوبصورت تفسیر بن گئی ہے۔ ایک بند ملاحظہ کیجیے:

اس کو تہذیبِ مسلسل کی علامت کہیے
اک کہن سال تمدن کی روایت کہیے
دامنِ حال میں ماضی کی امانت کہیے
رمزِ گہرائی تاریخ ثقافت کہیے
جس پہ تشریح فدا ہو وہ اشارت کہیے

——— اختر انصاری: نہرو کی وصیت

جواہر لعل کے طفیل سے اُردو کے شعری ادب میں ان نظموں کا اضافہ بھی ہوا جو خاص طور سے بچوں کے لیے یا بچوں پر کہی گئی تھیں۔ اپنی سالگرہ کو ملک کے بچوں کے نام منسوب کر کے جواہر لعل نے آنے والی نسلوں کے ساتھ اپنی محبت کو جو ایک نیا انداز عطا کیا تھا، اس سے متاثر ہو کر اور اس کے تعلق سے ہمارے شعرا نے ایسی نظمیں رقم کیں جن میں کہیں اس دیس کے پھولوں جیسے ہنستے کھیلتے بچوں کا ذکر ہے، کہیں ان کی معصومیت پہ فدا ہونے کی دعوت ہے اور کہیں پیٹ کی آگ سے جھلسے ہوئے ان کے بیمار چہروں کے لیے ہمدردی اور ان کی کم نصیبی کا ماتم ہے۔

جواہر لعل کے تعلق سے اُردو شاعری کو دو نئے استعارے بھی ملے ہیں۔ ایک 'گلاب' اور دوسرا 'صندل'۔ گلاب کا پھول نہرو کی شخصیت کا ایک اہم حصہ تھا لیکن اُردو شاعری میں گلاب کا پھول نہرو کی علامت بن گیا۔ نرگس کے بعد یہ دوسرا پھول ہے جسے اُردو شاعری میں خوش قسمتی حاصل ہوئی ہے۔ گلاب کا استعارہ نہرو کی ذات تک ہی محدود نہیں رہتا بلکہ اُردو شاعری میں یہ استعارہ اس قدر پھیلتا ہے کہ دُنیا بھر کے معصوم بھولے بھالے بچے اس کے دامن میں سمٹ آتے ہیں اور گلاب بچوں کا ترجمان بن جاتا ہے۔ اسی طرح صندل کی خوشبو کی طرح جواہر لعل کی

محبوبیت جس انداز سے پورے ملک میں پھیلی تھی، اس سے اردو شعرائے جواہر کے لیے صندل کے استعارے کا استعمال کیا۔ نہرو کی نسبت سے 'صندل' ان جذبات اور ان خیالات کے سفر کی ترجمانی بھی کرتا ہے، جو نہرو کی راکھ کے ساتھ ساتھ اس دیس کی مردم خیز مٹی میں بوئے گئے، مچلتی ہوئی ندیوں کے سنگیت میں پرو دئے گئے، پربتوں کی بلندیوں سے ابھارے گئے اور ہندوستانی عوام کی روح میں اتارے گئے۔ یہی سبب ہے کہ سردار جعفری کی نظم میں جواہر لعل کا جسم موت کے بعد 'صندل و گلاب کی راکھ' بن جاتا ہے۔

وہ جسم آج جو ہے صندل و گلاب کی راکھ
وطن کی خاک کے سجدوں میں اب بھی ہے مشغول

——— سردار جعفری: صندل و گلاب کی راکھ

اور سلام مچھلی شہری کی نظم میں گلاب کا پھول بچوں کی زبان بن کر کھل اٹھتا ہے:

اب ملے گی اک تعبیر ان کے دل کے خوابوں کی
اور عوام سمجھیں گے بات ہم گلابوں کی

——— سلام مچھلی شہری: سرخ گلابوں نے کہا

اُردو کی تعلیم

کا

مسئلہ

تقسیمِ وطن کے ساتھ تعصب کی جو خونبار آندھی ہمارے ملک میں چلی اس کی لپیٹ میں ہزاروں بے گناہ مسلمان بھی آئے اور ہندو بھی۔ لیکن تھوڑے عرصے میں یہ ہندو شرنارتھی اور مسلمان مہاجرین سرحد کے اس پار یا اُس پار پھر سے آباد ہو گئے۔ صرف اُردو ایک ایسی بدنصیب زبان تھی جو اس بے بنیاد تعصب کا ایسا شکار بنی کہ نہ گھر کی رہی نہ گھاٹ کی۔ اسے نہ پاکستان میں ہی اس کا جائز مقام مل سکا اور نہ ہندوستان میں۔ ہندوستان کی سرزمین پر پیدا ہو کر یہاں کے گلی کوچوں میں پروان چڑھ کر، یہاں کی روزمرہ کی زبان ہو کر بھی اُردو سالہا سال تک کی شعوری اور ارادی کوششوں کا شکار ہوتی رہی۔ مگر یہ زبان ایسی سخت جان ثابت ہوئی کہ اس نے ہر سیاسی حملے کو اپنے سر پہ جھیلا اور زندہ رہی۔ آخر اس کی قوت کا اعتراف کیا جانے لگا اور یہی سبب ہے کہ وطن آزاد ہونے کے بتیس برس بعد بھی اس کی ترویج و ترقی کے لیے غور و فکر کی گنجائش باقی ہے۔

ملک کی مختلف ریاستوں میں اُردو کی تعلیم کے لیے گنجائش نکالنے کی غرض سے سہ لسانی فارمولے کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دی جاتی رہی ہے۔ جہاں تک یو پی، بہار، راجستھان اور ہریانہ جیسی ہندی بھاشی ریاستوں کا تعلق ہے، وہاں تو سہ لسانی فارمولا کے ذریعے اُردو کی تعلیم کے لیے گنجائش نکلنے کی صورت پیدا ہو سکتی تھی کہ وہاں کے بچے ہندی بطور مادری

اور قومی زبان، انگریزی بطور بین الاقوامی زبان اور اردو بطور تیسری زبان پڑھیں مگر غیر ہندی ریاستوں کے لیے اُردو کے نقطۂ نگاہ سے یہ فارمولا قطعاً بے معنی ثابت ہوا۔ مثلاً بنگال ایک غیر ہندی بھاشی ریاست ہے۔ سہ لسانی فارمولے میں جن تین زبانوں کی تعلیم کی گنجائش بیک وقت نکلتی ہے اس میں وہاں کے بچے بنگلہ بطور مادری زبان، ہندی بطور قومی زبان اور انگریزی بطور بین الاقوامی زبان پڑھتے ہیں۔ اس لیے ایسی ریاستوں میں اُردو کی تعلیم کے لیے کسی قسم کی گنجائش نکل ہی نہیں سکتی۔ ان حالات میں ضروری ہے کہ مرکزی حکومت تعلیمی فارمولا کو ازسرِنو ترتیب دے۔

(۱) جن ریاستوں نے ہندی کو مادری زبان قبول کر لیا ہے، اُن ریاستوں میں سہ لسانی فارمولا ہی نافذ رہے مگر شرط یہ ہے کہ اُردو کو لازمی قرار دیا جائے۔

(۲) جن ریاستوں کی مادری زبان ہندی نہیں ہے، اُن ریاستوں میں چہار لسانی فارمولا نافذ کیا جائے اور وہاں مادری، قومی اور بین الاقوامی زبان کے ساتھ ساتھ اُردو کی تعلیم کو لازمی قرار دیا جائے۔

یہاں ایک بہت بڑا مسئلہ ہمارے سامنے آتا ہے۔ اگر مندرجہ بالا تجاویز منظور کر بھی لی جائیں اور حکومت ان پر عمل درآمد بھی کرنے لگے، تب بھی اس سے وہی بچے فیضیاب ہو سکیں گے جو ابھی اسکول کے ابتدائی درجوں میں تعلیم حاصل کر رہے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ اس پوری نسل کا کیا ہوگا جو تقسیمِ وطن سے چند برس پہلے یا تقسیمِ وطن کے بعد پیدا ہوئی ہے؟ وہ تمام لوگ جو آج ۳۵ اور ۴۵ برس کی عمر کے درمیان ہیں، اُردو سے نا آشنا اور اس کے ادب سے بے بہرہ ہیں۔ ان میں وہ لوگ بھی شامل ہیں جو اب سرکاری دفتروں میں ملازم ہیں، عدالتوں میں پیشۂ وکالت اختیار کیے ہوئے ہیں، اسکولوں اور کالجوں میں معلم ہیں، تجارت کر رہے ہیں یا زراعت پیشہ ہیں۔ ان سب کے لیے اُردو کی تعلیم کا کیا انتظام ہو سکتا

ہے۔ ان لوگوں کو اُردو پڑھنے کی طرف کیونکر راغب کیا جا سکے گا، یہ مسئلہ بڑا ہی نازک مگر بڑا ہی اہم مسئلہ ہے۔

(۱) ان میں سے بعض لوگ تو ایسے ہوں گے جو اردو پڑھنا چاہتے ہوں گے لیکن اُردو کی تعلیم کا کوئی انتظام نہ ہونے کی وجہ سے محروم رہ گئے ہوں گے۔ ایسے لوگوں کے لیے حکومتِ ہند کو چاہیئے کہ ایک ایسا ڈائرکٹوریٹ آف اُردو قائم کرے جس کے ذمے مُلک کی تمام یونیورسٹیوں میں اُردو کے شعبے قائم کرنا اور بالغوں کے لیے اُردو کی تعلیم کا معقول انتظام کرنا ہو۔

اُردو کی اس ابتدائی تعلیم کو دو حصّوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ (ا) سرٹیفکیٹ کورس اِن اُردو، اور (ب) ڈپلوما کورس اِن اُردو۔

سرٹیفکیٹ کورس میں اُردو کی دوسری یا تیسری کتاب تک ہی نصاب کو محدود رکھا جا سکتا ہے اور ڈپلوما میں ساتویں یا آٹھویں کتاب تک۔ اس سے وہ لوگ جو سرِ دست کالجوں اور یونیورسٹیوں میں پڑھ رہے ہیں اُردو کی تعلیم حاصل کر سکیں گے۔

(۲) دوسرا طبقہ ہے اُن لوگوں کا، جو اپنی تعلیم مکمل کر چکے ہیں۔ ان کے لیے مندرجہ بالا ڈائرکٹوریٹ خط و کتابت کورس جاری کرے اور انھیں شعبۂ تعلیم بذریعۂ مُراسلت میں سرٹیفکیٹ اور ڈپلوما کورس میں داخلہ دے۔ ان طلباء کے لیے نصاب اور

امتحان کا طریقہ وہی ہو جو اول الذکر طبقے کے لیے تجویز کیا گیا ہے۔

یہاں ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر لوگ اُردو کیوں پڑھیں گے ؟ جب تک حکومت اس کے لیے ترغیب یا INCENTIVE نہیں دے گی تب تک سوائے کچھ فیصد شوق سے پڑھنے والوں کے، لوگ اُردو نہیں پڑھیں گے۔ اگر حکومتِ ہند اور ریاستی حکومتیں واقعی اُردو کو اس ملک میں اس کا مناسب مقام دینا چاہتی ہیں اور حقیقتاً اُردو کو زندہ رہنے دینا چاہتی ہیں تو یہ فیصلہ کرنا ہوگا کہ سرکاری ملازمت دیتے وقت ہر شخص کے لیے اُردو کی ابتدائی تعلیم کو لازمی قرار دیا جائے۔ اور جو سرکاری ملازم اس امتحان کو پاس کرے، اسے فوری طور پر ایک تنخواہی اضافہ دے دیا جائے۔

اگر حکومت یہ سمجھتی ہو کہ اُردو پرموشن بیورو کے ذریعے ہر سال کچھ کتابیں شائع کرکے اُردو کے مرحوم شعرا کی یادیں مشاعرے منعقد کرکے یا اُردو کے نام پر مختلف اکاڈمیوں کو مالی امداد دے کر ہی اُردو کی بقا اور ارتقا کا کام سرانجام پا جاتا ہے تو میں اسے خود فریبی کا نام دینا پسند کروں گا۔

حکومت کے علاوہ محبانِ اُردو پر بھی کچھ فرائض عائد ہوتے ہیں۔ سیاست کا شکار ہوئی بڑی بڑی انجمنیں تو اُردو کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنا سکتی ہیں لیکن اُردو کی خدمت کا جذبہ ان کے یہاں تلاش کرنا سعیِ لاحاصل ہوگا۔ البتہ چھوٹی چھوٹی انجمنیں جو مختلف شہروں اور مختلف ریاستوں میں کام کر رہی ہیں اور جن کے پیشِ نظر کوئی سیاسی یا مالی مفاد نہیں ہے، اگر چاہیں تو کچھ کام ہو سکتا ہے۔ یہ انجمنیں اپنے اپنے شہر میں، بالغوں کے لیے اُردو کی مفت تعلیم کا انتظام کریں، تو اس سے اُردو کو مزید قوت اور طویل زندگی حاصل ہو سکتی ہے۔

میں چاہتا ہوں کہ یہ حقیقت نہ صرف واضح ہو بلکہ اسے تسلیم کیا جائے کہ اُردو کی بقا و

ارتقا سے ہندی زبان کو کسی قسم کا کوئی خطرہ نہیں ہے۔ ہندی کی ترویج و ترقی کے نام پر اُردو کی مخالفت بغضِ معاویہ ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اُردو اور ہندی دونوں کا تعلق نہ کسی ایک فرقے سے ہے، نہ کسی ایک مذہب سے۔ نہ کلامِ پاک کی زبان اُردو ہے اور نہ ویدوں کی یا گیتا کی زبان ہندی ہے۔ ماحول کی تنگ نظری کا شکار ہو کر ہم نے ہندو اور مسلمان کے باہمی تنفر کو ہندی اور اُردو کا نام دے دیا۔ ایسا کرتے وقت ہم یہ بھی بھول گئے کہ نہ عبدالرحمٰن رحیم، رسکھان، ملک محمد جائسی کے بغیر ہندی ادب کی تاریخ مکمل ہو سکتی ہے اور نہ چندربھان برہمن، پریم چند، دتّاتریہ کیفی اور چکبست کے بغیر اُردو ادب کی تاریخ۔

اُردو اور ہندی دونوں کی حیثیت ایک جیسی ہے۔ یہ دونوں زبانیں کسی بھی ایک علاقے کی زبانیں نہیں ہیں۔ ہمارے مُلک کی جن ریاستوں کو "ہندی بھاشی" ریاستیں قرار دے دیا گیا ہے، وہاں بھی لوگوں کی مادری زبان ہندی نہیں ہے۔ مثال کے طور پر ہریانہ کو لیجیے۔ پورے ہریانہ میں ہریانوی زبان بولی جاتی ہے۔ یوپی اور بہار کو لیجیے۔ (ان دونوں ریاستوں میں اودھی، برج، بھوجپوری، میتھلی وغیرہ علاقائی زبانیں بولی جاتی ہیں۔ اسی طرح جموں کشمیر کو "اُردو بھاشی" ریاست قرار دیا گیا ہے۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ جموں میں ڈوگری بولی جاتی ہے اور کشمیر میں کشمیری۔ غرضیکہ اُردو اور ہندی دونوں ہی علاقائی زبانیں نہیں ہیں بلکہ پورے ملک کے کلچر کی زبانیں ہیں۔ اب جبکہ ہندی کو قومی زبان کا درجہ حاصل ہو چکا ہے، ضروری ہے کہ اُردو کو بھی قومی سطح پر اس کا مناسب مقام دیا جائے۔

مجھے نہ تو ہندی کی مخالفت کرنا مقصود ہے اور نہ میں یہ چاہتا ہوں کہ ہندی کی قیمت پر اُردو کو کوئی مقام دیا جائے۔ ہندی کو کسی قسم کا کوئی نقصان پہنچائے بغیر بھی اُردو کو اس کا حق دیا جا سکتا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ میں یہ سب کیوں چاہتا ہوں۔ اس لیے کہ اُردو صرف اور صرف ہندوستان کی زبان ہے۔ اسی ملک کے ہاٹ بازاروں میں پیدا ہوئی یہ زبان یہیں

کے گلی کوچوں میں کھیل کر پروان چڑھی ہے۔ کوئی بھی باشعور قوم اپنی زبان کو قتل نہیں کیا کرتی۔ دوسرے یہ کہ اردو جس مشترکہ تہذیب و تمدن کی پیداوار ہے، وہ تہذیب، وہ تمدن مجھے عزیز ہے۔ اس تہذیب کی حفاظت کے لیے یہ ضروری ہے کہ نہ صرف اُردو کو زندہ رکھا جائے بلکہ تمام ریاستوں میں اسے اس کا مناسب مقام دینے کے لیے اُردو کی تعلیم کا خاطر خواہ انتظام بھی کیا جائے۔

پریم چند کے ناولوں

میں

دھرتی کی مہک

نثری قصّوں اور داستانوں کے رُوپ میں ارتقا کی منزلیں طے کرتا ہوا اُردو ناول جب اپنے خدوخال سے آشنا ہو رہا تھا، تب اُردو کا عام قاری 'الف لیلہ'، 'طلسمِ ہوشربا'، 'بوستانِ خیال'، 'باغ و بہار' اور 'فسانۂ عجائب' جیسے قصّے کہانیوں کے ذریعے، داستان کی بھول بھلیاں میں کھو کر، ان قصّوں کے کرداروں سے مسحور اور ان کے کارناموں سے مبہوت ہو رہا تھا۔ ظاہر ہے کہ ادیب کے تخیّل کی پیدا کردہ یہ دُنیا طلسمی دُنیا تھی، قاری کی اپنی دُنیا نہ تھی، اور اس دُنیا سے دلچسپی اس کے لیے اپنی دُنیا سے فرار کی ایک صورت ہی تھی۔ مگر جب ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے بعد انگریزی سامراج کی جڑیں مضبوط ہوئیں اور جب مغربی تہذیب و تعلیم سے متاثر ہوئے ہمارے معاشرے میں اپنی اصلاح کا جذبہ بیدار ہوا تو ہمارا نثری ادب زندگی سے دُور بھاگنے کی بجائے زندگی کے قریب آنے لگا۔ نتیجتہً فنّی اعتبار سے ناقص اور ناتمام ہونے کے باوجود نذیر احمد، رتن ناتھ سرشار، عبدالحلیم شرر اور مرزا ہادی رسوا جیسے ناول نگاروں کے ناولوں میں اپنی دھرتی کی بُوباس بہ کثرت موجود ہے۔ مگر چونکہ ہماری معاشرتی زندگی میں ہو رہی تبدیلیاں ابھی کوئی واضح صورت اختیار نہیں کر سکی تھیں، اس لیے ان ناولوں کے خالق اپنی تحریروں کو ایسا آئینہ نہ بنا سکے، جس میں ہمارے معاشرے کی رگ رگ نظر آنے لگے۔ اور وہ اپنے تمام تر اوصاف و عیوب کے ساتھ نُمایاں

ہو سکے۔ اس لیے جہاں ایک طرف 'مراۃ العروس'، 'توبۃ النصوح'، 'ابن الوقت' اور 'فردوسِ بریں' جیسے ناول اصلاحی مقاصد کے حامل بن کر ناول نگاری کی تبلیغی کوششوں کے آئینہ دار بنتے ہیں وہاں دوسری طرف ان کا رشتہ ہندوستانی معاشرے کے صرف ایک حصّے تک ہی محدود رہ جاتا ہے۔ لہٰذا یہ کہنا بیجا نہ ہو گا کہ اس زمانے کے ناول معاشرتی زندگی کے ایک محدود دائرے سے باہر نکلنے سے قاصر ہونے کی وجہ سے ایک خاص قسم کی تہذیب اور ایک خاص قسم کے تمدن کے مرثیے بن کر رہ گئے ہیں۔ تاہم طلسم ہوشربا اور الف لیلہ کی طرح اس دور کے ناول پر 'ادب برائے ادب' کا الزام نہیں لگایا جا سکتا اور بلا دریغ نذیر احمد، رتن ناتھ سرشار اور عبدالحلیم شررؔ کو اردو ناول نگاری میں 'ادب برائے زندگی' کے موجد قرار دیا جا سکتا ہے۔

ادب برائے زندگی کے مسلک کو جس ادیب کے قلم کا لمس تحریک کی صورت عطا کر گیا، وہ نام ہے منشی پریم چند ——— جب پریم چند کی انگلیوں نے تخلیق کے لیے قلم تھاما تو ان کی ادبی وراثت نے ان کے سامنے تخلیق کے دو پہلو پیش کیے۔ اول یہ کہ قاری کو داستان میں ایسا الجھاؤ کہ ہر موڑ پر اس کی دلچسپی دوبالا ہوتی رہے اور وہ تب تک داستان کے دلفریب جنگل سے باہر نہ نکل سکے جب تک داستان ختم نہ ہو۔ دوسرا یہ کہ اپنے قاری کو ماضی کے جگمگاتے ایوانوں میں لے جاؤ اور مردہ صدیوں کی چمک سے اس کی آنکھیں اس طرح چندھیا دو کہ وہ عش عش کر اٹھے۔ مگر پریم چند کو تصّوں سے نہیں، حقیقتوں سے محبت تھی، ماضی سے نہیں، حال سے مطلب تھا؛ اور وہ اس تاریخ کا جزو بننے سے عاری تھے جو لکھی جا چکی تھی؛ وہ اس تاریخ کا حصّہ بننا چاہتے تھے جو اس دور میں لکھی جا رہی تھی، جسے کسی مورخ کا قلم نہیں لکھ رہا تھا بلکہ جسے اس ملک کے لاکھوں کسان اپنے لہو سے رقم کر رہے تھے۔ اس لیے پریم چند کے یہاں باوجود ان کے آدرش واد کے نہ نذیر احمد کی سی تبلیغ ملتی ہے، نہ عبدالحلیم شرر جیسا ماضی کا ماتم اور نہ رتن ناتھ سرشار جیسا زوال آمادہ تمدن پر لطیف طنز۔ ان کے ناول ہماری معاشرتی زندگی کا آئینہ ہی نہیں بنتے، ہمارے معاشرے کو آئینہ دکھاتے بھی ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ناول نگاری میں منشی پریم چند کے سامنے تخلیق کا ایک واضح مقصد ہے اور وہ یہ کہ قاری کو اس کی زندگی کی صحیح تصویر

کھینچ کر دکھا دی جائے ۔ ایک ایسی تصویر جس میں وہ اپنے تمام عیوب کو بخوبی دیکھ سکے اور یہ جان سکے کہ جس قسم کی زندگی وہ جی رہا ہے، وہ زندگی کیا ہے ۔ اور یہ بھی کہ "پریم چند کا میدان اتنا وسیع ہے جتنی کائنات ۔ وہ ہندوستان میں بیٹھ کر ایران اور توران کے افسانے نہیں لکھتے ۔ وہ یہیں کے مال سے اپنی دکان سجاتے بساتے ہیں ۔ مقامی رنگ، مقامی خصوصیات ان کے یہاں اول سے آخر تک جھلکتی ہیں ۔"[1]

'اسرارِ معابد' سے 'گئو دان' تک یعنی ۱۹۰۳ء سے ۱۹۳۶ء تک منشی پریم چند کے قلم کا سفر، ان کے ادیب کا زندگی کے ساتھ جو رشتہ ہے، اسے مضبوط سے مضبوط تر کرتا ہے ۔ اسرارِ معابد کا خالق اپنے اولین ناول میں ہی اپنے قاری کو پریوں، راجاؤں اور رئیسوں کی داستانیں سنانے کی بجائے انسانی زندگی کا وہ گھنونا منظر اس کے سامنے رکھ دیتا ہے جس میں مندروں کے پجاری اور سماجی اقتدار کے مالک برہمن، خدا اور مذہب کے نام پر غریب بھولے بھالے عوام کو بیوقوف بنا کر ان کا خون چوستے ہیں ۔ یہاں مندر کے مہنتوں اور پجاریوں کا دھرم کے نام پر پرائی عورتوں سے گلچھرے اُڑانا اور ان کی بوالہوسی کا پردہ فاش کرنا ہی پریم چند کا مقصد نہیں ہے ۔ یہاں ان کے سامنے ایک اور بہت بڑا سماجی مسئلہ بھی موجود ہے اور وہ ہے، بیوہ کا مسئلہ ۔ آریہ سماج کی جس تحریک نے بیوہ کی شادی کے مسئلے کو نئے کرمارے سماجی شعور کو جھنجھوڑنا شروع کیا تھا، اسے پریم چند نے اپنے اولین ناولوں میں ہی یہ صورت عطا کر دی کہ ان کا کردار امرت رائے بیواؤں کے لیے ایک آشرم قائم کر کے انھیں ہندو سماج کے مظالم سے محفوظ کرنے کے لیے سرگرمِ عمل ہو اٹھتا ہے ۔

غرض یہ کہ پریم چند اپنے پہلے ناول سے ہی ادب برائے زندگی کی جس COMMITMENT کو لے کر چلتے ہیں وہ ان سے پہلے کے ادیبوں کے یہاں کوئی واضح صورت اختیار کرنے میں کامیاب نہ ہوئی تھی ۔ اس کا سبب شاید یہ تھا کہ پریم چند سے پہلے کے ناول نگاروں نے جس سماج یا جس زندگی کو اپنے ناولوں کا موضوع بنایا تھا، نہ وہ سماج ان کا اپنا سماج تھا اور نہ وہ

---

[1] آلِ احمد سرور: تنقیدی اشارے: ص ۲۲

زندگی ان کی اپنی بھوگی ہوئی زندگی تھی۔ سماج کے جس اعلیٰ طبقے سے ان ادیبوں نے اپنے کردار چنے، وہ کردار ان کے مشاہدے کا حصہ تو تھے مگر ان کے تجربے کا حصہ نہ تھے۔ اسی لیے رتن ناتھ سرشار اپنے 'فسانۂ آزاد' میں ایسے بے شمار کردار تخلیق کر لیتے ہیں، جن کی اصلیت گمان کی حد سے آگے نہیں بڑھتی۔ اس کے برعکس پریم چند نے جس سماجی زندگی کو اپنے ناولوں میں اُجاگر کیا، وہ زندگی پریم چند کی بھوگی ہوئی زندگی تھی۔ پریم چند نے ہندوستانی دیہاتی زندگی کو اس کا حصہ بن کر دیکھا تھا۔ کسان اور مزدور پریم چند کے تخیل میں نہیں، ان کے آس پاس جی رہے تھے۔ پریم چند کو ان کے دکھوں کے بارے میں قیاس نہیں کرنا تھا بلکہ وہ خود ان دکھوں کا شکار تھے جو اس وقت کے کسان اور مزدور کا مقدر بن چکے تھے۔ اس لیے پریم چند نے اُردو ناول کو زندگی سے جوڑا ہی نہیں بلکہ ناول کو سماجی زندگی میں تغیر لانے کا ذریعہ بنایا۔ اس ضمن میں پریم چند کے ناول ان کے دور کی عکاسی ہی نہیں کرتے بلکہ زمانے کو بدلنے کی آرزو ان میں مچل مچل اُٹھتی ہے۔ جس زمانے میں بیوہ کی دوبارہ شادی کا مسئلہ صرف آدرش وادی نعروں تک ہی محدود تھا، پریم چند نے اس وقت 'بازارِ حسن' جیسا ناول لکھ کر طوائف کے کوٹھے پر پل رہی جاگیردارانہ ذہنیت کو بے حجاب کیا۔ جس زمانے میں جنگِ آزادی جلیانوالہ باغ کے قتلِ عام کے مرحلے میں تھی، پریم چند نے "چوگانِ ہستی" اور "گوشۂ عافیت" جیسے ناول لکھ کر انگریزی سامراج اور سامراج کے پیدا کردہ جاگیرداروں کے مظالم کو بے نقاب کر کے ہندوستانی کاشتکاروں کو سامراج کے خلاف صف آرا کر دیا۔ جس زمانے میں اچھوت کا مسئلہ نعاروں اور مضامین کے مرحلے میں تھا، پریم چند نے 'میدانِ عمل' جیسا ناول لکھ کر لگان بندی کے مسئلے کو اہمیت دیتے ہوئے چھوت چھات کے مرض کی نشاندہی کر دی تھی۔

عوام کے ساتھ پریم چند کا یہ رشتہ جس نے 'اسرارِ معابد' میں انھیں مذہبی رہنماؤں کے سیاہ کارناموں کے خلاف آواز بلند کرنے پر مجبور کیا تھا، ان کے دوسرے ناول 'ہم خرما و ہم ثواب' (۱۹۰۶ء) میں آکر COMMITMENT کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اس COMMITMENT میں پریم چند کی نگاہوں کا مرکز ہندوستانی عورت بنتی ہے۔ 'ہم خرما و ہم ثواب' کا ناول نگار اسی عورت کے تئیں ہمدردی اور احترام کا جذبہ لے کر

ہمارے سامنے آتا ہے، جیسے کبیر نے "ناری کی جھائیں پڑت اندھا ہوت بھجنگ" اور تلسی داس نے "ڈھور گنوار شیودر پشو ناری - یہ سب تاڑن کے ادھیکاری" کہہ کر مرد کے پاؤں کی جوتی ہی بنائے رکھنا چاہا تھا - پتی پرمیشور کا درجہ دے کر ہندو سماج نے جس عورت کو گھر کی داسی اور مرد کے بستر کی زینت بنا دیا تھا اور جس عورت کو ہندو سماج نے پتی کے ساتھ ستی ہونے پر مجبور کر رکھا تھا، پریم چند نے اسی عورت کے لیے پتی کی موت کے بعد زندگی کا حق مانگا۔ عورت کے تئیں پریم چند کا ہمدردی اور احترام کا یہی جذبہ تھا جس نے 'بازارِ حسن' (۱۹۱۷ء) کی سمن کو جنم دیا - اردو ناولوں میں سمن وہ پہلا نوشتہ کردار ہے جو صحیح معنوں میں اس ہندوستانی عورت کی نمائندگی کرتا ہے جو اپنے گلے سے مردوں کی غلامی کا طوق اُتار پھینکنے کو بے قرار ہے اور جو خودداری اور خود اعتمادی سے زندہ رہنا چاہتی ہے - پتی کو پرمیشور مان کر اس کی ہر خواہش پر سرِ تسلیم خم کرنے والی یہ ہندوستانی عورت پہلی بار سمن کی زبان میں بول اٹھتی ہے :

"ارے گھمنڈ تو ہے کہ میں جیسے اس کی پرورش کرتا ہوں میں اس کا یہ گھمنڈ توڑ دوں گی"[1]

جیسے جیسے پریم چند سماجی زندگی کے سمندر میں گہرے اُترتے جاتے ہیں ویسے ویسے ان کے یہاں ہندوستانی عورت کی خود اعتمادی اور بیباکی بڑھتی چلی جاتی ہے - 'بازارِ حسن' کی سمن طوائف بن کر اپنے شوہر کو طعنہ ہی دے پاتی ہے مگر 'گئودان' کی جھنیا بیباک اور منہ پھٹ ہو اُٹھتی ہے اور کہتی ہے :

"ہم باکی چکانے کو پچیس روپے مانگتے تھے تو کسی نے نہ دیا - آج انجلی بھر روپے ٹھنا ٹھن نکال کر دے دیے - میں سب جانتی ہوں - یہاں تو بٹ حصہ

---

[1] بازارِ حسن : ص۴۵

بانٹ ہونے والا ہے۔ یہ ہتیا دے گاؤں کے مکھیا ہیں گرہیوں کا کھون چوسنے والے[1]

اپنے ناولوں کے لیے عورت کے مسائل کا انتخاب پریم چند کی عورت کے تئیں ہمدردی کا مرہونِ منت ہی نہیں ہے بلکہ اس کے پس منظر میں ایک ایسا سماجی فلسفہ کارفرما ہے جسے پریم چند عقیدے کی حد تک قبول کر چکے تھے۔ اور وہ یہ کہ ہندوستانی معاشرے کی بنیاد جن اکائیوں پر کھڑی ہے، اس اکائی کا نام "گھر" ہے۔ اور گھر میں عورت ہی ہے جو دھرے کی طرح اس پوری اکائی کو اپنے گرد گھماتی ہے۔ یہی عورت اگر غلام ہے، یہی عورت اگر خود اعتمادی اور خودداری کے جذبے سے محروم ہے، یہی عورت اگر فرسودہ رسم و رواج کے ظلمت کدے سے باہر نکلنے کو نہیں چھٹپٹاتی، تو اس اکائی کا ٹوٹ کر بکھر جانا یقینی ہے۔ اس رمز سے واقف پریم چند کی بینی نظر نے عورت کے مسائل کو دیکھا اور ان کے قلم نے انھیں اس طرح بیان کیا کہ 'بازارِ حسن' کے مذکر کردار ناول کے اختتامیہ حصے میں آکر سیتا رام کی تصویر بننے لگتے ہیں۔

سماج کے ساتھ پریم چند کے ناولوں کا جو رشتہ ہے، اسے ہندوستانی معاشرے کی تاریخ کے سفر کا نام دیا جا سکتا ہے۔ پریم چند کے وقت کا ہندوستانی سماج جس قدر کروٹیں بدلتا ہے اور جو جو تبدیلیاں اس میں رونما ہوتی ہیں، پریم چند نہ صرف یہ کہ ان سے باخبر ہیں بلکہ یہ کہ تغیر لانے والی ان تمام تحریکوں کے ساتھ ان کی ذہنی اور کہیں کہیں جسمانی ہم آہنگی بھی موجود ہے۔ 'اسرارِ معابد' اور 'ہم خرما و ہم ثواب' کا ناول نگار آریہ سماج کے سدھار وادی آندولنوں سے متفق ہے۔ اس لیے سناتن دھرم کے نام پر چل رہے پاکھنڈ کا بھنڈا پھوڑ کرنا اسے عزیز بھی ہے اور اس کا مقصد بھی۔ اصلاحِ معاشرت، مذہب کا یہی جذبہ 'جلوۂ ایثار' میں کھل کر سامنے آتا ہے، جب سناتن دھرمیوں کی مخالفت کی پروا کیے بغیر ان کا کردار پرتاپ چند، سوامی بالاجی بن کر گاؤں گاؤں گھومتا ہے اور ذات

---

[1] گئودان : ص۱۸۶۔

بات کی بیجا تفریق مٹانے کے لیے انسانی مساوات اور اخوت کا درس دینے لگتا ہے۔ "بیوہ" "بازارِ حسن" اور "نرملا" کا ناول نگار ہندو سماج کی پستی اور بدحالی کی جڑ کو پکڑ کر ہندو عورت کو مرد کی غلامی کے چنگل سے آزاد کرانے میں ان تمام سماجی تحریکوں سے ہم آہنگ ہو اٹھتا ہے جو راجہ رام موہن رائے اور سوامی دیانند نے چلائی تھیں۔

"گوشۂ عافیت" تک آتے آتے پریم چند اصلاحِ معاشرت کے لیے مثالی مگر خیالی راہیں تلاش کرنے سے گریز کرنے لگتے ہیں اور یہیں سے ان کے یہاں وہ طبقاتی شعور بیدار ہونے لگتا ہے جسے روس کے کامیاب انقلاب (۱۹۱۷ء) اور گاندھی کی عوامی تحریک نے جلا بخشی تھی۔ لہٰذا "گوشۂ عافیت" میں ہندوستان کے محنت کش طبقے کی مشکلات اور اس کے مسائل کو حقیقت نگاری کے طور پر اپنا کر پریم چند نے ہندوستانی کسان کی معاشی بدحالی اور سماجی ابتری کو اس وقت کے سیاسی نظام سے جوڑ کر دیکھا ہے۔ "گوشۂ عافیت" میں متوسط اور اعلیٰ طبقے کی زندگی کے باہمی تضاد اور تصادم کو جس چابک دستی سے پریم چند نے بے نقاب کیا ہے، اسی کا ایک ردِ عمل "غبن" کی جالپا اور رمانا تھ کی امارت پسندی کے کھوکھلے پن پر کڑی چوٹ کرنے میں ظاہر ہوتا ہے۔ "چوگانِ ہستی" میں پریم چند ملکی مسائل کو گاندھی جی کے عقائد کی روشنی میں دیکھنے لگتے ہیں اور ان کے کردار انفرادی عمل سے اجتماعی عمل کی طرف گامزن ہونے لگتے ہیں۔ مصائب برداشت کر کے بدی کا مقابلہ کرنا گاندھی کے ستیہ گرہ کا وہ عقیدہ ہے، جسے پریم چند کا سورداس مرتے دم تک اپنے سینے سے لگائے رہتا ہے۔ عدم تشدد کو اپنا مشرب بنا کر گاندھی کا ستیہ گرہ جس طرح "ستیہ میو جئیتے" کے عقیدے کے ساتھ منسلک ہو کر چلتا ہے، اسی عقیدے کو پریم چند سورداس کی زبان سے یوں ادا کرتے ہیں:

"ہم ہارے تو کیا۔ میدان سے بھاگے تو نہیں،
روئے تو نہیں۔ دھاندلی تو نہیں کی۔ پھر کھیلیں گے۔
جرا دم تو لینے دو۔ ایک دن ہماری جیت ہوگی۔ جرور ہوگی۔"[1]

---

[1] چوگانِ ہستی: ص ۳۶۶ حصہ دوم۔

'پردۂ مجاز' میں اگرچہ پریم چند پہلی بار کہانی کی دلچسپی کا شکار ہوتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں لیکن اس ناول میں بھی ہندو مسلم اتحاد اور تعدادِ ازدواج جیسے سنگین مسئلے ان کی نظر کے سامنے رہتے ہیں۔ ۱۹۳۲ء میں لکھے اس ناول میں ادب برائے زندگی کا مسلک کمزور پڑتا ہوا دکھائی دیتا ہے اور عدم تعاون اور آزادی کے نعروں سے گونجتا ہوا ہندستانی سماج پھیکا پڑ جاتا ہے مگر اس کا ایک سبب بھی ہے اور وہ یہ کہ: "یہ وہ زمانہ تھا جب ہندوستان کی سب سے بڑی نمائندہ سیاسی جماعت کانگرس کے رہنماؤں میں باہمی اختلاف پیدا ہو گئے تھے۔ سوراجیوں کی ایک علیحدہ پارٹی وجود میں آ چکی تھی جو حکومت سے عدم تعاون کی بجائے تعاون پر زور دے رہی تھی اور اس اختلاف کی بنا پر سارے ہندوستان میں جدوجہد کی تحریک کمزور ہو گئی تھی۔ دوسری طرف ترکی میں خلافت کے خاتمہ اور نہرو رپورٹ کے بعد مسلمانوں کا ایک طبقہ کانگرس سے علیحدہ ہو کر مسلم لیگ کی نئی تشکیل کر رہا تھا۔ اسی زمانے میں ہندو مہاسبھا نے ہندو قوم اور ہندو تہذیب کا نعرہ بلند کیا اور آریہ سماج نے شدھی کی تحریک کو زندہ کیا۔ تعصب اور تنگ نظری کے اس دور میں سیاسی آزادی کا نصب العین اور متحدہ قومی جدوجہد کا آدرش ایک افسانۂ ماضی بن گیا۔ سارے ملک میں فرقہ وارانہ جھگڑے اور ہنگامے شروع ہو گئے تھے۔ ملک کا باشعور طبقہ اس صورتِ حال کو دیکھ کر مایوسی اور افسردگی کا شکار تھا۔ کانگرس سیاسی جدوجہد کو آگے بڑھانے کی بجائے اپنے تعمیری پروگرام مثلاً سودیشی، اچھوتوں اور کاشتکاروں کی بہتری اور ہندو مسلم اتحاد کے کاموں کی طرف متوجہ ہو گئی تھی"[1] ایسی سماجی کس مپرسی اور سیاسی اضمحلال میں لکھا گیا یہ ناول بھی میری نظر میں ادب برائے زندگی کے مسلک سے کسی قسم کا شعوری انحراف نہیں ہے بلکہ اس ناول میں پریم چند نے اس تھکے ہارے ہندستان کی تصویر کھینچی ہے جس میں سے جدوجہد کی رُوح غائب نہیں ہوتی ہے بلکہ ہندو مسلم اتحاد اور مسئلہ تعدادِ ازدواج کی صورت میں ہمارے سامنے موجود رہتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کا چکردھر راجہ وشال سے کہتا ہے:

"یہ نظام بہت تھوڑے دنوں کا مہمان ہے اور وہ زمانہ آ رہا ہے جب یا تو راجہ اپنی رعایا کا

[1] قمر رئیس: پریم چند کا تنقیدی مطالعہ۔ صـ۳۱۱

خادم ہو گا یا ہو گا ہی نہیں۔"[1]

"پردۂ مجاز" کے برعکس "میدانِ عمل" میں پریم چند اس تمام سماجی ہیجان اور سیاسی جوش و خروش کو دیکھتے ہیں جو اس دور کی تحریکِ آزادی کی دین تھا۔ "میدانِ عمل" میں پریم چند ملکی مسائل کو دل و ذہن سے محسوس کرتے ہیں اور وہ اس ناول کی تخلیق کے ساتھ ساتھ خود بھی میدانِ عمل میں کود پڑتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ان کا ذہن گاندھی واد کی گرفت سے آزاد ہونے لگتا ہے اور زندگی کے بارے میں پریم چند کا تصور انفرادی حیثیت حاصل کرنے لگتا ہے۔ یہی انفرادی حیثیت "گئودان" میں آکر گاندھی واد کو خیرباد کہہ دیتی ہے اور ان کا شعور ایک نئی انقلابی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ "گئودان" کا خالق زندگی کے اتنا قریب پہنچ جاتا ہے کہ اس ناول میں اس عہد کے ہندوستانی معاشرے کی سانسوں کی آواز تک سنی جا سکتی ہے۔ "گئودان" کی تخلیق سے پہلے اگرچہ پریم چند ملکی سیاست سے کنارہ کشی کر چکے تھے لیکن عملی سیاست کے دوران انھوں نے جس قدر قریب ہو کر، خود دیہاتوں میں گھوم کر ہماری سماجی زندگی کا مطالعہ اور مشاہدہ کیا تھا وہ سرمایہ ان کے پاس موجود تھا۔ اسی دوران وہ بمبئی جیسے شہر کی صنعتی زندگی میں مزدور اور سرمایہ دار کے درمیان پیدا ہوئی کشمکش کو بھی قریب سے دیکھ چکے تھے۔ سامراجی نظام اور ملکی سرمایہ داری کی تمام سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی چالوں کا بھید ان پر کھل چکا تھا۔ اس لیے "گئودان" میں پریم چند حقیقت نگاری کے ذریعہ ایک ایسے صاف ستھرے طبقاتی شعور کو لے کر ہمارے سامنے آتے ہیں جو ان کے عمر بھر کے تجربات اور زندگی بھر کے مشاہدہ کا حاصل ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ "گئودان" کا اختتام کسی قسم کے آدرش واد یا جبر و ظلم کی قوتوں سے سمجھوتے پر ہونے کی بجائے کسان کی معاشی لوٹ کھسوٹ کا شکار ہوئی زندگی کی کھلی کتاب سے ہوتا ہے۔

ہندوستانی کسان سے دوستی اور ہمدردی کا یہ جذبہ اردو ناول کے لیے نئی

---

[1] پردۂ مجاز : ص۱۰۱

بات مگر ایک جگمگاتی حقیقت تھا۔ پریم چند سے پیشتر کسی ناول نگار نے ہندوستانی کسان کو اس انداز میں اپنا کردار نہیں بنایا تھا جس انداز میں پریم چند کا ہوری بنتا ہے۔ شرت چندر کے یہاں بھی کردار کے روپ میں کسان دکھائی دیتے ہیں مگر یہ وہ کسان ہیں جو اپنے کھیت کھلیانوں سے کارخانوں کی طرف چل رہے ہیں۔ لیکن پریم چند کے یہاں کا کسان اپنی دھرتی سے جڑا ہوا ہے اور دھرتی سے جڑا ہی رہنا چاہتا ہے۔ فرار کی راہ تلاش کرنا اسے پسند نہیں[1] غرضیکہ پریم چند نے اُردو ناول کے ذریعے ایک ایسا دروازہ کھول دیا ہے جس میں سے ہوکر ہندوستانی عوام ادب کے میدان میں داخل ہوتے ہیں۔ اُردو ناول پہلی بار پریم چند کے ہاتھوں انسانی دوستی سے ہمکنار ہوتا ہے، جو سچے اور کھرے ادب کی کسوٹی ہے۔ "پریم چند کی انفرادیت اس لیے تیکھی، نمائندہ اور بھرپور ہے کہ اس میں ہندوستانی سماج کا آہنگ ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے اپنے پیش روؤں اور بہت سے معاصرین کے برخلاف دیہاتوں کے بارے میں شاعری نہیں کی ہے۔ انھیں فطرت کے حسین نظاروں اور دعدآفریں نغموں کی آماجگاہیں نہیں بنایا ہے اور نہ انھیں صرف ایک انقلابی فوج کا کیمپ بناکر پیش کیا ہے۔ وہ اس کے دُکھ درد، خوشی اور مسرت، سبھی ہنگاموں کی عکاسی کرتے ہیں اور اس وسیع صحت مند اور ہمہ گیر زندگی کو ہمارے سامنے ایک بار پھر اسی طرح حقیقی بنادیتے ہیں"[2]

پریم چند کے ادب کا دھرتی کے ساتھ جو رشتہ ہے اس کی گہرائی کا اندازہ اس امر سے ہی ہو جاتا ہے کہ ان کے افسانے کے پہلے مجموعہ "سوزِ وطن" سے انگریزی سامراج کو یہ خطرہ پیدا ہوگیا تھا کہ اگر ہندوستان کے لوگ اس کتاب کو پڑھیں گے تو ان کے اندر بیداری کی لہر دوڑ جائے گی۔ جس سے سامراج کی دیواریں ہل جائیں گی۔ لہٰذا انگریزی حکومت نے نہ صرف اس کتاب کی تمام جلدیں منشی جی کی آنکھوں کے سامنے سپردِ آتش کیں بلکہ ان پر یہ حکم بھی صادر فرمایا کہ وہ آئندہ تب تک کوئی تخلیق شایع ہونے کے لیے نہیں بھیجیں گے جب تک اس کی اشاعت

---

[1] ملک راج آنند: ص۱۵ PREMCHAND A TRIBUTE: HUMANISM IN THE NOVEL OF PREMCHAND

[2] محمد حسن: ادبی تنقید: ص۱۲۶

کے متعلق سرکار کی منظوری انھیں حاصل نہیں ہوتی۔ لیکن سامراج نہ ان کے احساسات کی طغیانی روک سکنے میں کامیاب ہو سکا اور نہ ان کی حقیقت بیانی کے راستے میں دیوار بن سکا۔ دھنپت رائے نواب رائے ہو گئے اور پھر پریم چند۔ مگر دھنپت رائے کا نواب رائے کے راستے سے پریم چند تک کا سفر ان کے ادب کو اس طرح زندگی کے ساتھ باندھتا چلا گیا کہ پریم چند کے بعد کی نسلیں بھی ان کی تخلیقات سے تحریک حاصل کرتی رہیں اور ان کی بالغ نظری اور ان کی حقیقت نگاری سے متاثر ہوتی رہیں۔ ادب برائے زندگی کی جس تحریک کا آغاز اردو ناول میں پریم چند نے کیا تھا اس نے پریم چند کی حیات میں ہی اپنے شباب کو دیکھ لیا تھا اور اردو ناول کے لیے اس راستہ کا تعین کر دیا تھا جس پر چل کر اردو ناول ہماری سماجی زندگی کا آئینہ دار بنا ہے۔

سیّد اِنشاء

اور

اُن کی شاعری

سید انشاء اللہ خاں انشاء کا تعلق اُردو شاعری کے اُس دَور سے ہے جب اُردو شاعری نے، سیاسی حالات کے ڈگمگی ہونے کے باعث، پہلی مرتبہ بھرپور انداز سے زمین پر پاؤں ٹکانے کی ایماندارانہ کوشش کی تھی۔ یہ دَور ہمارے معاشرے کی تاریخ کا وہ دَور ہے، جو مغلیہ سلطنت کے ٹمٹماتے ہوئے چراغوں کی روشنی میں دھندلا رہا تھا اور جس میں نظامِ کہنہ زیر و زبر ہو کر معاشرے کی قدروں کو متغیر کر رہا تھا۔ انشاء کا کلام اسی دَور کے معاشرے کی عکاسی کرتا ہے۔ ان کے یہاں نہ فلسفہ ہے، نہ تصوف۔ ان کے اشعار میں سنائی دیتی ہیں تو صرف اس وقت کے سماج کی دھڑکنیں اور انشاء کی معاش پرستی کی صدائیں۔ کلامِ انشاء کو کلامِ غالب کی روشنی میں دیکھنا اور اس میں فلسفہ یا معرفت تلاش کرنا انھیں جبراً گھٹیا شاعر ثابت کرنا ہوگا۔ ان کے یہاں نہ میر کی سی قادر الکلامی ہے اور نہ غالب کا سا زورِ بیان۔ ان کا مسلک صرف حکمرانِ وقت کو کسی نہ کسی طریقے سے خوش کرکے، ان سے پیسہ بٹورنا تھا، چونکہ یہی ان کا ذریعۂ معاش تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ انشاء کی پرورش جس ماحول میں ہوئی اور زندگی کا جو نصب العین بچپن ہی سے ان کے پیشِ نظر رہا، اسے "مصاحب گیری" کہنا ہی موزوں ہوگا۔ انشاء کے والد میر ماشاء اللہ خاں کا وسیلۂ روزگار امراء اور رؤسا رہے تھے۔ اور ظاہر ہے کہ وہ اپنے صاحبزادے کو بھی اس فن سے روشناس کراتے رہے ہوں گے۔ لہٰذا انشاء تمام زندگی درباروں سے وابستہ رہے اور درباداری ہی ان کا ذریعۂ معاش رہی۔ فنِ شاعری نے انشاء کی راہ کی دشواریوں کو یقیناً بہت کم کیا اور وہ شعر و شاعری کے بل پر رؤسا اور امراء کو خوش کرکے اپنے پیٹ کا دوزخ بآسانی بھرتے رہے۔ ظاہر ہے کہ

ایسے ماحول میں رہنے والے شاعر سے یہ توقع کرنا بے سود ہوگا کہ اس نے فلسفہ کی گتھیاں کھولی ہوں گی یا حیات و کائنات کی گتھیاں سلجھائی ہوں گی۔ ان سے جس چیز کی توقع کی جانی چاہیے وہ یہ کہ ان کے کلام میں رنگ رنگ کے گل بوٹے ملیں گے، زبان کا چٹخارہ ہوگا، روزمرہ کی گفتگو ہوگی، امیروں اور امیر زادوں کے چونچلے ہوں گے، خوش گپیاں ہوں گی، بانکپن ہوگا، عشق و حسن کی داستانیں ہوں گی۔ اور یہ سب اوصاف انشاء کے کلام میں بدرجۂ اتم موجود ہیں۔ انشاء پر یہ الزام تو ضرور عائد ہوتا ہے کہ وہ ایک پھکڑ قسم کے الھڑ شاعر، درباری مسخرے اور انتہا پسند شخص تھے۔ مگر ان کی علمیت اور قابلیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ انشاء اُردو کے علاوہ ہندی، فارسی، عربی، ترکی، پنجابی، پوربی، مرہٹی اور کشمیری زبانوں سے اچھی خاصی واقفیت رکھتے تھے اور ان کا ذہن ان متعدد زبانوں کے مطالعہ سے مالامال تھا۔ شاید یہی سبب ہے کہ انشاء نے اُردو زبان کی توسیع میں نمایاں طور پر حصہ لیا۔ انشاء کے کلام کی جو خوبیاں انھیں اپنے ہم عصروں سے الگ کر کے، تاریخ ادب اُردو میں ایک منفرد مقام کا مستحق بناتی ہیں ان میں ان کا ظریفانہ کلام، مضامین کی کثرت، بلند تخیل، تضمین گوئی، قافیہ پیمائی، ریختی شاعری اور ہندوستانی تلمیحات کی ایجاد شامل ہیں۔

انشاء کی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے پہلی مرتبہ اُردو شاعری کو بھرپور طریقے سے حزن و یاس کے دائرے سے نکال کر عیش و نشاط کی دھرتی پر لا کر کھڑا کیا۔ ان کے یہاں نہ ماضی کا رونا ہے اور نہ مستقبل کی فکر۔ انشاء حال کے شاعر ہیں اور حال میں بھی بھاگتے ہوئے لمحوں کو پکڑنے میں مصروف۔ انشاء نے خود بھی زندگی کے اُتار چڑھاؤ دیکھے تھے، زمانے کی ٹھوکریں بھی ان کا مقدر بنی تھیں لیکن ان کا کلام یاسیت کے جذبے سے بے نیاز ہے۔ انشاء پہلے شاعر ہیں جنھوں نے اُردو شاعری کو تصوف کی اڑانیں بھرنے کا موقع دیا اور نہ اسے آہوں کی طرح سینے میں قید ہونے کا موقع دیا۔ انھوں نے اپنے آس پاس بکھرے ہوئے حسن کو دیکھا اور اپنے ماحول سے منتقل کی۔ یہی وجہ ہے کہ انشاء کا محبوب نہ تو خیالی معشوق ہے اور نہ فارسی کا روایتی محبوب۔ انشاء کے محبوب کو ہم اس وقت کے لکھنؤ کے ہر محلے میں، ہر گلی کوچے میں دیکھ سکتے ہیں۔ یہ معشوق کبھی چلمن کی اوٹ سے جھانکتا ہوا دکھائی دیتا ہے، کبھی عاشق سے ملنے کو بے قرار بارش کے تھم جانے کا منتظر، کبھی مارے حیا کے دانتوں میں دوپٹہ دبائے ہوئے، کبھی سہیلیوں سے اپنے عشق کی داستانیں چھپانے میں محو اور کبھی عاشق سے اٹھکھیلیاں کرتا ہوا:

کیوں نہ وہ پردہ نشیں پھر مجھے سمرن مارے
میں نے بتنے پھول کئی جانب چلمن مارے

یہاں انشاء نہ تو فراقِ محبوب میں تڑپتے ہیں اور نہ رات کی تنہائیوں میں آنسو بہاتے ہیں۔ محفلوں کو قہقہہ زار بنانے والے انشاء سرِ محفل محبوب سے چھیڑ چھاڑ کرتے ہیں اور چلمن کی اوٹ میں بیٹھے پری رُو کی جانب پھول پھینکتے ہیں۔ انشاء کا تصورِ عشق بھی ان کے تصورِ حسن کی طرح خارجی اور ارضی ہے۔ وہ عاشق و معشوق کی داستانوں کے ذریعے کسی عقدۂ معرفت کو وا کرنے کی کوشش نہیں کرتے بلکہ ہارٹ مانس کے بنے، جیتے جاگتے، چلتے پھرتے محبوب سے، ہمارے سامنے بیٹھ کر محوِ گفتگو ہوتے ہیں، گلیوں میں تاک جھانک کرتے ہیں، محفلوں میں اس کے نظارے کو ترستے ہیں، اور اشاروں کی زبان سے باتیں کرتے ہیں۔ ملاحظہ ہو ان کا یہ شعر:

گر نازنیں کہے سے بُرا مانتے ہیں آپ
میری طرف تو دیکھیے میں نازنیں سہی!

یہاں روایتی شاعری کے محبوب کی طرح ان کا معشوق نہ تو عاشقوں کا سر قلم کرتا ہے، نہ قتل و غارت کا بازار گرم کرتا ہے۔ اس کا حسن بھی نہ پریوں کو مات دیتا ہے اور نہ چاند اور سورج اس کے رُخِ روشن کے سامنے ماند پڑتے ہیں۔ تمام قسم کی مبالغہ آرائی سے قطع نظر سید انشاء اپنے محبوب کو بڑے اہتمام کے ساتھ یوں پیش کرتے ہیں کہ:

نزاکت اس گلِ رعنا کی دیکھیو انشاء
نسیمِ صبح جو چھو لے تو رنگ ہو میلا

اردو شاعری میں دہلی اور لکھنؤ کے نام جو دو اسکول موجود ہیں، ان میں زمین آسمان کا سا فرق اس لیے دکھائی دیتا ہے کہ دونوں مقامات کے شعراء کے سامنے انتہائی مختلف حالاتِ زندگی موجود تھے۔ دہلی کی زبان برسوں تک فارسی رہی اور دہلی کی ادبی بساط پر جو شعراء ولی دکنی کے دور سے

پہلے نمودار ہوئے، اُن کے نزدیک اُردو شاعری محض زبان کا ذائقہ بدلنے بھر کے لیے تھی۔ فارسیت کا یہی غلبہ تھا جس کے باعث دلی اسکول کی شاعری میں محبوب کو مذکر فرض کیا جاتا رہا اور اس کے ذکر میں بھی مصلحت سے کام لیا جاتا رہا۔ دلی اسکول کی شاعری داخلی شاعری تھی، جس کو تصوف اور معرفت سے مکمل نسبت حاصل تھی۔ نظامِ دلی کے درہم برہم ہونے سے اُردو شاعری حُزن و یاس سے ہم کنار ہوئی اور اس تاثر نے دلی اسکول کے شعرائے یہاں ایک مستقل نقش قائم کرلیا۔ اس کے برعکس لکھنؤ کی سیاسی زندگی دہلی کی حریف ثابت ہو رہی تھی۔ وہاں کے سیاسی حالات ابھی دگرگوں نہیں ہوئے تھے۔ رنگ رلیوں کا شہر لکھنؤ مسرت و انبساط کا شہر تھا۔ یہاں کی سماجی زندگی عیاشی کے ہم آغوش تھی۔ انشاء کے یہاں لکھنؤ کا یہی روپ، یہی رنگ، اپنی عیاش طبع سماجی زندگی کے ساتھ کھل کر سامنے آتا ہے۔ اور سید انشاء بلا تکلف فرماتے ہیں :

یاد آتا ہے یہ جب کہنا تو اُڑ جاتی ہے نیند
اپنی ہٹ تو رکھ چکے لو اب تو ہٹ کر سوئیے

طوائف لکھنؤ کی زندگی کا ایک اہم جزو تھی۔ مشرقی تہذیب و تمدن نے عورت اور مرد کے درمیان جو دیواریں حائل کی ہوئی تھیں، لکھنؤ کے معاشرے نے ان دیواروں کے سائے میں ایک نئی دُنیا تعمیر کرلی تھی۔ اس نئی تعمیر کی بنیاد تھی طوائف۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہاں کسی طوائف سے اظہارِ عشق میں نہ دُشواری تھی اور نہ رسوائی۔ شعرا کے لیے معشوق کو مذکر فرض کرنے کا تکلف بھی اُٹھ گیا۔ وہ بلا تکلف اس کے انگ انگ کا بیان کرنے لگے اور اس سے اپنے جنسی تعلقات کا اعلان کرنے لگے۔

اُردو شاعری کو اس سے بہت بڑا فائدہ یہ ہوا کہ وہ تصورات اور تخیلات کی اندھی گلیوں سے واقعات کی کھلی دھوپ میں نکل آئی۔ زندگی سے الگ تھلگ نہ رہ کر وہ زندگی سے بغل گیر ہوگئی۔ اس کھلی دھوپ میں اُردو شاعری نے تصوف کے دریچوں سے جھانکنا چھوڑ کر حُسن و رعنائی سے بھرپور زندگی کا مشاہدہ کیا اور دھڑکتے ہوئے دلوں کو آواز دی۔ شاعری کے اس نئے روپ کو جنم دینے والوں میں سید انشاء کا نام سرِفہرست ہے اور اسی کے باعث اُردو

ادب کی تاریخ میں انشاء کو ناقابلِ فراموش مقام حاصل ہے - انشاء کو اپنی علمیت اور اپنی قابلیت پر بہت ناز تھا - جس قسم کی طرزِ زندگی انھوں نے اختیار کی اس میں ان کے پیشِ نظر اردو شاعری کی تاریخ میں کوئی نقشِ جاودان قائم کرنا نہیں تھا بلکہ وقتی طور پر ہر ایک سے بازی لے جانے کی حسرت ہی انھیں عزیز تھی -

انشاء کی شاعری کا پس منظر ان کے اس شعر سے واضح ہو جاتا ہے کہ :

تا شاعروں کے آگے تیری بڑائیاں ہوں

یارب انشاء کو سدا عیش و طرب میں خوش رکھ
حیف ہے جو دِ ملک سے ہو حزیں ایسا شخص

انشاء کے کلام کی ایک اور بڑی خوبی ہے ہندوستانی تلمیحات کا استعمال نظیر اکبرآبادی کے بعد سید انشاء دوسرے اردو شاعر ہیں جن کے یہاں ہندوستانی سماج اپنے پورے رچاؤ کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے - انشاء کے کلام میں کہیں آپ کو ہنومان جی کا جوڑا ملے گا، کہیں کیلاش پربت پر براجمان مہادیو جی - کہیں جوگ اور بیراگ کے درشن ہوں گے تو کہیں کرشن اور رادھا کی راس لیلا ملے گی - کہیں گنگا اور جمنا کا حسن جھلکے گا اور کہیں تربینی کا اشنان دکھائی دے گا -

ریختہ کی شاعری کے علاوہ انشاء کا ریختی کلام بھی دستیاب ہوتا ہے - ریختی چونکہ عورتوں کی زبان ہے، اس لیے ظاہر ہے کہ شعر کہنے کے لیے شاعر کو عورتوں کی فطرت اور ان کی نفسیات سے مکمل واقفیت درکار ہے - انشاء یہاں بھی نمایاں حیثیت کے مالک دکھائی دیتے ہیں - زبان کا روزمرہ جو مجموعی طور پر انشاء کے کلام کا خاصہ ہے، ان کے ریختی کلام میں اس قدر کھل کھیلا ہے کہ اردو شاعری ایک الھڑ دوشیزہ کی طرح گلیوں کوچوں میں آنگن آنگن پھدکتی ہوئی محسوس ہوتی ہے :

سوتی تھی مزے میں کہ گئی نیند اُچٹ ہائے
کیا جانیے کیسا ہوا یہ شور نگوڑا !

ہمسائے میں کونہچل ہوئی کل رات کو انشاء
گھس اس کے زنانے میں گیا چور نگوڑا

اور اسی طرح :

جو ہم کو چاہے اس کا خدانت بھلا کرے
دودھوں نہائے اور وہ پوتوں پھلا کرے
روٹھے ہوؤں کو کس لیے جا کر منائیے
منت کسی نگوڑی کی اپنی بلا کرے

غرض یہ کہ انشاء نے اُردو شاعری کو خارجیت اور ارضیت سے روشناس کیا، اسے ہندوستانی تلمیحات سے آراستہ کر کے نیا بانکپن دیا، روزمرہ سے اس کے دامن کو مالا مال کیا، محاوروں کی فراوانی سے اسے روانی بخشی اور اسے وہ قوت عطا کی جس سے اس کے قارئین اپنے دل کی دھڑکنیں اس میں سنیں اور اس کے آئینے میں اپنے ماحول کو جیتا جاگتا دیکھیں۔

گھر آنگن کا

شاعر

جاں نثار اختر

اُردو شاعری کا مزاج ابتدا سے ہی کچھ ایسا رہا ہے کہ یہ تصورات اور تخیلات کے آسمانوں پر اُڑانیں بھرتی رہی ہے اور زمین سے اس کے قدم اکھڑے اکھڑے رہے ہیں۔ غزل کو باقی تمام اصنافِ سخن سے زیادہ اہمیت حاصل رہی ہے اور غزل کے لفظی معنی ہی چونکہ "عورتوں سے باتیں کرنا" ہیں اس لیے ظاہر ہے کہ عورت ہی اُردو شاعری پر غالب رہی ہے۔ فارسی سے اُردو تک، غزل کا سفر عورت کے متعلق نہایت عجیب تصور کو لے کر چلا ہے۔ ایک طویل مدت تک عورت کو صرف جنسی تعلقات کی نظر سے دیکھا جاتا رہا ہے۔ اس پر بے وفائی کی تہمت دھرنے والے مرد شعرا نے کبھی یہ خیال نہیں کیا کہ درحقیقت بے وفائی تو خود انھوں نے عورت سے کی ہے۔ بے وفائی ہی نہیں، نا انصافی بھی۔ بھلے ہی اس کے پس منظر میں مسلم معاشرہ کی پردے کی پابندی رہی ہو یا ایرانی تہذیب کی گہری چھاپ اس کے لیے ذمہ دار ہو! یہ الزام امرد پرستی کے سر دھر دیا جائے یا اسے اس بیان سے منسوب کر دیا جائے کہ چونکہ رسولِ پاک صلعم کو خدا جس روپ میں نظر آیا وہ روپ لڑکے (مرد) کا روپ تھا، اس لیے اُردو شاعری میں براہِ راست عورت کا ذکر معیوب سمجھا گیا[1]، لیکن حقیقت یہ ہے کہ عام طور پر اُردو شاعری نے عورت کو صرف کوٹھے پر سجے ہوئے ہی پیش کیا ہے۔ کسی شریف زادی، کسی پاک دامن دوشیزہ، کسی نیک بیوی یا کسی شفیق ماں کے روپ میں کبھی پیش نہیں کیا۔ اُردو شاعری کے مطالعہ

---

[1] انسائیکلوپیڈیا آف اسلام - ۱۹۲۷ء - حصہ دوم - ص ۲۹۶

ہے مجموعی طور پر عورت کا جو تصور قاری کے ذہن میں اُبھرتا ہے وہ یہ کہ عورت ایک انتہائی خوبصورت شے ہے جسے اپنے حسن پر غرور کی حد تک ناز ہے۔ اس کے عشق میں ہزاروں لوگ تڑپ رہے ہیں، اس کی ادا ادا پر جان چھڑک رہے ہیں، ایک دوسرے کی رقابت میں جل بھن رہے ہیں، مگر وہ ہے کہ گھوڑے پر سوار، ہاتھ میں خنجر لیے اس تمکنت اور اس آن بان شان کے ساتھ نکلتی ہے کہ لہو کی ندیاں بہہ نکلتی ہیں، قتل و غارت کا بازار گرم ہو جاتا ہے اور شہیدانِ وفا یکے بعد دیگرے تلوار کے گھاٹ اتار دیے جاتے ہیں۔ عورت کا یہ روپ خونخوار ہی نہیں، اس کے ہرجائی پن کا مظہر بھی ہے۔ وہ سب کی ہے مگر کسی کی بھی نہیں۔ اور طرفہ یہ کہ وہ ساقی گری بھی کرتی ہے۔ غرضیکہ یہ عورت صرف بازاری عورت ہے، جس کے بارے میں آپ جو چاہے کہیے، جیسے جذبات کا اظہار پسند ہو کیجیے۔ اس پر دل پھینکیے، اس سے لپٹ جانے کی جسارت کیجیے، اس پر سو جان سے قربان ہو جائیے، اس کے ہاتھوں شہید ہو جائیے، جیتے جی مر جائیے یا مرنے کی تمنا میں زندہ رہیے۔

اُردو شاعری سے ایک اور شکایت بھی ہو سکتی ہے۔ فراق کے لفظوں میں اسے یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ: ”اگرچہ اُردو شاعری فارسی کے سانچے میں ڈھلی ہوئی ہے لیکن ایڑی چوٹی کا پسینہ ایک کر کے بھی کیا اُردو شاعری ایرانی شاعری بن سکی ہے؟ کیا اُردو اور فارسی میں وہ مشابہت پیدا ہو سکی ہے کہ اس کو چھپا دو اس کو نکالو؟ غالب کا نام کھوکھلی زبان میں لے چلنے کے بعد چپ رہنے کے سوا ہم ان سوالوں کا اور کیا جواب دے سکتے ہیں۔ اصل اور نقل کا فرق جہاں کا تہاں ہو جاتا ہے۔ اُردو شاعری کے محاسن سے جسے انکار ہو وہ کافر۔ لیکن اُردو شاعری فارسی شاعری نہیں بن سکی۔ اور وہ ہندوستانی شاعری بھی نہیں بن سکی۔ کچھ عجیب الخلقت سی ہو کر رہ گئی۔ کچھ عناصر شروع میں کچھ دکن کے شعراء کے یہاں، میر کے کلام میں، نظیر اکبر آبادی کے یہاں، اقبال کے دورِ اوّل کے کلام میں جھلک جاتے ہیں لیکن ہندوستانی کلچر اپنے پورے رچاؤ اور اپنی تمام قیمتی قدروں کے ساتھ کیا یہاں بھی جلوہ گر ہوتا ہے؟ میری تو عمر گزر رہی ہے اسی دشت کی سیاحی میں، لیکن جہاں تک ایسی شاعری کا تعلق ہے جسے ہم صحیح معنوں میں ہندوستانی کہہ سکیں، جس میں یہاں کی فضا کی ٹھنڈک اور گرمی ہو، جو یہاں کے آکاش، سورج، چاند اور ستاروں کا آئینہ ہو اور ان کو آئینہ دکھائے، جس میں مخصوص احساسِ حیات و کائنات ہو جو رگ وید سے تلسی داس، سور داس اور میرا بائی کے کلام میں نظر آتا ہے، جو اس زمانے میں بھی ٹیگور کے

نغموں کی پنکھڑیوں کی آبیاری اور شادابی کا باعث ہے تو یہ صفات اُردو شاعری میں ابھی بہت کم آئے ہیں۔ اور اُردو شاعری سے اس کی تمام اچھائیوں کے باوجود ناآسودگی کا احساس ناگزیر ہو جاتا ہے۔[۱]

مجھے اس کا علم ہے کہ اُردو شاعری میں وہ ہندوستانیت، جس کے ناپید ہونے کا شکوہ فراق کو ہے، سرے سے ہی ناپید نہیں ہے۔ میرؔ، غالبؔ، مصحفیؔ، امانتؔ، انشاؔ، آزادؔ، حالیؔ، اقبالؔ، چکبستؔ، فراقؔ، محرومؔ، جوشؔ اور فیضؔ کے یہاں آپ کو بیسیوں ایسے اشعار ملیں گے، جن میں ہندوستانیت کی جھلک صاف دیکھی جا سکتی ہے۔ قدیم اور جدید شعراء کا ایک طویل سلسلہ آپ کو ملے گا، جنھوں نے ہندوستان کی دھرتی کے تقدس کے گیت گائے ہیں، جن کے کلام میں یہاں کے پہاڑوں کا، یہاں کے دریاؤں کا، یہاں کے موسموں کا، یہاں کے تہواروں کا، یہاں کے پھلوں پھولوں کا ذکر محبت اور خلوص کے ساتھ کیا گیا ہے۔ مگر کسی ایک شاعر کے یہاں آپ کو ہندوستانیت کا وہ بھرپور تاثر نہیں ملے گا کہ آپ اس کی شاعری کو صرف ارضِ ہند سے کلی طور پر وابستہ قرار دے سکیں۔ یا تو ہندوستانیت کے تاثر سے بھرپور یہ غزلیں اور نظمیں اس شاعر کے کلام میں پیوندسی نظر آئیں گی یا ایسی غزلوں اور ایسی نظموں کی لے اس کے باقی کلام کے مقابلے میں مختلف اور اُکھڑی ہوئی نظر آئے گی۔ ہاں البتہ نظیر اکبر آبادی آپ کو اس ضمن میں مایوس نہیں کرتے۔ نظیر اکبر آبادی نے متعدد دیوی دیوتاؤں، اوتاروں، موسموں، تہواروں اور ہندوستانی شخصیتوں پر نظمیں لکھ کر اُردو شاعری کا مزاج تبدیل کرنے کی کوشش کی ہے! انھوں نے گنگا نہا کر نماز پڑھی اور روزے رکھ کر آرتی اُتاری۔ نظیر کے بعد ڈاکٹر اقبال کے ابتدائی کلام میں ہندوستانیت کا زوردار جذبہ دستیاب ہوتا ہے۔ ہندوستانی ویدانت اور انسان دوستی کے جس جذبے سے اقبال کا ابتدائی کلام ہمکنار ہے، آگے چل کر وہ جذبہ صرف مسلم سماج تک ہی سمٹ کر رہ جاتا ہے اور اقبال قومی شاعر سے اسلامی شاعر بن بیٹھتے ہیں۔ فراق البتہ اپنے لب و لہجہ کے اعتبار سے خالص ہندوستانی شاعر نظر آتے ہیں۔ ہندوستانیت کا یہی جذبہ اور یہی تاثر جاں نثار اختر کے یہاں ظہور پذیر ہوتا ہے۔

یہاں ہندوستانیت کی اس TERM کو واضح کر دینا ضروری ہوگا۔ ہندوستانیت سے

---

[۱] فراق گورکھپوری: رُوپ: ص۹

میری مراد نہ ہندو فلسفہ کی تفسیر ہے اور نہ ہندو دیو مالا کا ذکر۔ یہ سمجھنا بھی غلط ہوگا کہ میں اُردو شاعری کے فارسی کی روایات سے دستبردار ہونے کا حامی ہوں۔ ہرگز نہیں۔ ہندوستان اپنی تاریخ کے ابتدائی دور سے ہی مختلف مذاہب، مختلف نسلوں، مختلف فرقوں، مختلف قوموں اور مختلف عقیدوں کا ملک رہا ہے۔ آریوں سے مسلمانوں تک نہ معلوم کون کون لوگ یہاں آئے اور یہاں کے ہو رہے۔ لیکن ویدک زبان سے زبان ہندی تک اس کی کسی زبان کی شاعری ایسی نہیں ہے، جسے آپ اس دھرتی کی اُپج نہ کہہ سکیں۔ اُردو ہی وہ واحد ہندوستانی زبان ہے جس کی جڑیں ایران اور عرب میں رہی ہیں، اگرچہ اس کا پودا سرزمینِ ہند کے دامن میں لہلہا تا رہا ہے۔ اس میں کچھ خرابی بھی نہیں ہے لیکن ادب کو ملکی عظمت تب تک نصیب نہیں ہوتی جب تک وہ اپنے دیس کے ذرّے ذرّے کی دھڑکنوں کو اپنے اندر نہ سمو لے اور جب تک وہ PRODUCT OF THE SOIL نہ ہو۔

اُردو شاعری میں عورت کا جو تصوّر عام طور پر ملتا ہے، وہ عورت سوا عتبار سے مسلمان ظاہر ہوتی ہے۔ اس کی گفتگو کا انداز، اس کا لباس، اس کے رہنے سہنے کا ڈھنگ، اس کا محاورہ اسے کسی طرح بھی غیر مسلم ظاہر نہیں کرتا۔ اور یہ عورت بھی صرف جنسی تعلقات تک محدود رہتی ہے۔ اُردو کا روایتی شاعر مذہب یا طبقے سے اوپر نہیں اُٹھ سکا ہے، وہ یا تو ہندو ہے یا مسلمان، یا ہندو ہوتے بھی مسلمان ہے یا مسلمان ہوتے ہوئے ہندو ہے۔ وہ محض اور محض شاعر نہیں ہے۔ اُردو کی روایتی شاعری میں جو عورت مسلمان دکھائی دیتی ہے، فراق کی "روپ" میں آکر وہی عورت ہندو ہو جاتی ہے۔ 'روپ' کی رباعیاں روایت شکن ضرور ہیں لیکن یہاں بھی عورت صرف عورت نہیں بن سکی ہے۔

جاں نثار اختر نے پہلی بار عورت کو گھر کے آنگن میں اُتارا ہے۔ یہ گھر یہ آنگن جس عورت کا ہے، اس کا کوئی مذہب نہیں ہے۔ وہ بیوی ہے، صرف ایک بیوی۔ بیوی کسی ہندو کی بھی ہو سکتی ہے، مسلمان کی بھی۔ اس کا گھر ہی اس کے لیے جنّت ہے اور اپنے شوہر کی محبت ہی اس کی سب سے بڑی دولت۔ یہاں ایک بات اور قابلِ غور ہے کہ اختر کی ان رباعیوں میں، مرد اور عورت، بلکہ شوہر اور بیوی، دونوں کے ایک دوسرے سے متعلق جذبات اور محسوسات کا ذکر کیا گیا ہے۔ گویا

اُردو شاعری میں مرد کی نگاہوں کا مرکز بازاری حسن نہ ہو کر، اپنا گھر، اپنا آنگن ہوگیا ہے۔ اختر نے بھی یہاں روایت شکنی کی ہے بلکہ روایت سے بغاوت کی ہے۔ اختر کے یہاں یہ بات بالکل نئی نہیں ہے، لیکن الگ تھلگ ضرور ہے۔ اختر سے بہت پہلے ریختی شاعری میں ہندوستانی عورت کا تصور موجود ہے اور وہ عورت بازاری عورت نہیں ہے۔ لیکن ریختی شاعری کی عورت دیوی بھی نہیں ہے۔ ریختی میں عورتوں کی زبان، عورتوں کا روزمرہ، عورتوں کی چھیڑ چھاڑ، عورتوں کا دھول دھپّا تو موجود ہے لیکن اس کی ازدواجی زندگی یہاں بھی ناپید ہے۔ اُردو مرثیے میں پہلی بار عورت، مرد کی بھوکی نگاہوں کے احاطے سے نکل کر، اس کے خون کے رشتوں میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ اُردو شاعری کو پہلی بار بیوی، ماں اور بہن کا تصور مرثیے نے ہی دیا ہے۔ لیکن مرثیے کی یہ عورتیں تاریخی عورتیں ہیں، جن کو ہم عقیدت کی نگاہ سے دیکھتے ہیں، محبت کی نظر سے نہیں۔ یہ عورتیں یا عورت کے یہ روپ ہمارے لیے قابلِ احترام ہیں، قابلِ عشق نہیں۔

پیار کے قابل عورت دستیاب ہوتی ہے "لوک گیتوں" میں اور وہ بھی صدیوں پہلے سے۔ لیکن لوک گیتوں کی تخلیق نہ تو کسی شاعر کی شعوری کاوش کا نتیجہ ہے اور نہ انھیں اعلیٰ ادب میں کچھ مقام حاصل ہے۔ جاں نثار اختر نے ریختی، مرثیہ اور لوک گیتوں میں سے جھانکتی ہوئی اس عورت کی جھلک کو ایک روپ دیا ہے، جس کی رعنائی اُردو غزل کی چمک دمک میں گم ہو گئی تھی۔ "گھر آنگن" کی رباعیاں میرے اس بیان کی تصدیق کرتی ہیں۔ ریختی شاعری کی زبان اپنے بدلے ہوئے انداز میں ملاحظہ کیجیے:

سچ میری تو ہر طرح مصیبت ہے سکھی
اپنے لیے ہر وقت کہیں گے بری بات
جھنجلا کے جو منہ پر ہاتھ رکھ دوں گی میں
پھر کچھ نہ ہوا تو چوم لیں گے مرا ہاتھ

مرثیے نے عورت کی پاک دامنی کا جو تصور اُردو شاعری کو دیا ہے، اس کی ایک تصویر دیکھیے

جب سوچتی ہوں کہ تم سے رشتہ کیا ہے
آنکھوں میں ہے اک غرور سا چھا جاتا
بُنیاد ہے سنسار کے ہر ناتے کی
سوچو تو سہی میرا تمھارا ناتا

اور لوک گیتوں کی عورت اپنی تمام تر شوخیوں، اداؤں، کج کلاہیوں، وضعداری، وفا شعاری اور شرم و حیا کے ساتھ اختر کی رباعیوں میں یوں ظاہر ہوتی ہے:

آہٹ مرے قدموں کی جو سن پائی ہے
اک بجلی سی تن بدن میں لہرائی ہے
دوڑی ہے ہر اک بات کی سُدھ بسرا کر
روٹی جلتی توے پہ چھوڑ آئی ہے

(ملاحظہ ہو پنجابی زبان کا ایک لوک گیت ——— "جاندیاں دی پٹھ دیکھنی، بھاویں سڑجے توے دی روٹی" (وہ جا رہے ہیں تو میری نگاہیں ان کا تعاقب ضرور کریں گی، بھلے ہی توے پر پڑی روٹی جل جائے۔)

غرضیکہ اختر نے اُردو شاعری پر لگے ان الزامات کو دھو ڈالنے کی شعوری کوشش کی ہے۔ اختر کا (SERVICE OF INSPIRATION) سرزمینِ ہند ہے۔ ہندوستانی فضا کی بُو باس سے بھرپور ان کا کلام ہندوستانی گھر گرہستی کی خوشبو میں رچا بسا ہے جو خوشحال ازدواجی زندگی کی مہک سے خود بھی سرشار ہے اور قاری کے ذہن کو بھی معطر کرتا ہے۔ اختر نے عورت کو، اُردو شاعری میں ایک بلند مقام عطا کیا ہے۔ اس ہندوستانی عورت کو جسے کبیر اور تلسی داس جیسے شعراء نے حقارت کی نگاہ سے دیکھا تھا۔

اختر کی ان رباعیات میں یہ عورت، جو خالص ہندوستانی شادی شدہ عورت ہے،

دیش کی سبھیتا کا جوہر بن کر ہمارے سامنے آتی ہے - یہ عورت اپنے کنوارپن کا میٹھا سا غرور لیے جب پیا کی سیج پر پہنچتی ہے تو اس کی تمام شرارتیں، اور چنچلتا پیار اور سیوا بھاونا میں بدل جاتی ہے - یہ نیک چلن بیوی شوہر کے قرب کی خوشبو کو زلفوں میں سمیٹ کر صبح سویرے اُٹھ کر نہاتی ہے، دن بھر گھر گرہستی کے کاموں میں مصروف رہتی ہے، سیوا پوجا کرتی ہے، ہانڈی روٹی کا اہتمام کرتی ہے اور شام کے دھندلکوں میں شمع بن کر جل اُٹھتی ہے - شوہر کی راتوں کو سپردگی سے جگمگاتی ہوئی یہ عورت اس کے ہاتھوں گدگدایا جانا چاہتی ہے - اس کے لمس کو بے قرار ہوتی ہے - یہ ہندوستانی عورت مرد کو 'اپنا' صرف اپنا دیکھنا چاہتی ہے اور صرف 'اسی کی' ہو کر رہنا چاہتی ہے - جس گھر میں اس کی ڈولی آتی ہے، وہاں سے ہی وہ اپنی ارتھی نکلنے کی تمنا کرتی ہے - پتی کے ہر غم میں اس کا بوجھ اُٹھانے والی اپنی مسکراہٹوں سے اس کے اداس لمحوں کو سجانے سنوارنے والی، اس پر جان چھڑکتی ہوئی، دھرتی جیسا وشال سینہ لیے یہ عورت مرد کے جسم کو ایک بیوی ہی عطا نہیں کرتی بلکہ اس کے اندر کی چنچلتا کو ماں کا پیار بھی عطا کرتی ہے -

ھِندی
بنام اُردُو
ایک نظرِ ثانی

دُھوپ کی چمک میں پانی کے کئی رنگ دکھائی دیتے ہیں، لیکن درحقیقت یہ رنگ پانی کے نہیں، دھوپ کے ہوتے ہیں۔ اسی طرح ہندی اور اُردو میں، اگرچہ ظاہراً کافی فرق دکھائی دیتا ہے لیکن یہ فرق زبان کا نہیں، تدریج و ترقی کا ہے۔ اُردو اور ہندی دونوں کی بنیاد 'زبانِ دہلوی' ہے، جو بذاتِ خود مغربی ہندی کی ایک شاخ تھی۔ چونکہ مغربی ہندی "شورسینی پراکرت" سے پیدا ہوئی تھی، اس لیے اس کا تعلق زبانِ سنسکرت سے بہت گہرا رہا ہے۔ غرضیکہ اپنی پیدائش کے اعتبار سے ان دونوں زبانوں میں قطعی اختلاف نہ تھا۔ اختلاف تب دکھائی دیتا ہے جب یہ زبانیں ترقی کے راستے پر گامزن ہوتی ہیں۔ اُردو کو چونکہ مسلم معاشرے میں پروان چڑھنے کا موقع ملا تھا، اس لیے یہ قدرتی تھا کہ اس میں فارسی الفاظ کا کثرت سے استعمال ہوتا۔ دوسری طرف ہندی اپنے ماخذ سے ہی جڑی رہی، اس لیے اس پر سنسکرت کا اثر گہرا ہوتا گیا۔ یہ دونوں زبانیں فارسی اور سنسکرت کی طرف اس تیزی سے بڑھیں اور ہندی نے سنسکرت کا اور اُردو نے فارسی کا ایسا گہرا اثر قبول کیا کہ دورِ جدید تک آتے آتے دونوں میں زمین آسمان کا سا فرق دکھائی دینے لگا۔ اس کے باوجود بول چال میں یہ دونوں زبانیں عام طور پر ایک ہو جاتی ہیں اور ان میں کوئی خوفناک قسم کا اختلاف باقی نہیں رہتا۔ اکثر علماء نے "کھڑی بولی" کو "کھری بولی" کے طور پر قبول کیا ہے۔ ایک ایسی زبان جس میں اُردو فارسی الفاظ کا استعمال بکثرت نہ ہو۔ دوسری طرف اُردو کا مطلب ہے "لشکر۔"

ایک ایسی زبان جس میں دوسری زبانوں کے الفاظ سمٹ آئے ہوں۔ استعمال میں آنے پر ان دونوں زبانوں میں تھوڑا بہت فرق نظر آنے لگا تھا۔ بابو شیام سندر داس کے لفظوں میں: "جب وہی کھڑی بولی فارسی عربی کے اصل الفاظ اور ان الفاظ کے تبدیل ہوئے روپوں کو اپنا لیتی ہے کہ کبھی کبھی اس کے جملوں پر بدیشی رنگ چڑھ جاتا ہے، تب اسے اُردو کہتے ہیں[۱]"

چندر دھر شرما گلیری کے مطابق: "کھڑی بولی ہندی مسلم بھاشا سے بنائی گئی ہے۔ لہٰذا ہندی مسلمانوں کی بھاشا ہے۔ ہندوؤں کی تخلیق کردہ پرانی شاعری جو ملتی ہے وہ برج بھاشا یا پوربی بیسواڑی، اودھی، راجستھانی، گجراتی وغیرہ میں ہی ملتی ہے یعنی "پڑی بولی" میں پائی جاتی ہے . . . . بدیشی مسلمانوں نے آگرہ، دلی، سہارنپور میرٹھ کی "پڑی" بھاشا کو "کھڑی" بنا کر اپنے لشکر اور معاشرہ کے لیے کار آمد بنایا[۲]" گلیری صاحب کے خیالات سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ اُردو اور ہندی کھڑی بولی دونوں کا ماخذ ایک ہی ہے۔ اس وجہ سے ان دونوں میں یکسانیت کا پایا جانا قرین قیاس ہے۔ اس خیال کی تصدیق میں ڈاکٹر سنیتی کمار چیٹرجی کا یہ بیان ہمارے سامنے ہے کہ "اٹھارویں صدی کے اواخر میں ہندوؤں نے بھی اس مقبول درباری زبان کی طرف دھیان دینا شروع کر دیا۔ اسے لوگ 'کھڑی بولی' کہنے لگے جب کہ برج بھاشا، اودھی وغیرہ دوسری بولیاں "پڑی بھاشا" یعنی گری ہوئی زبانیں کہلانے لگیں[۳]"

اگرچہ ڈاکٹر دھیریندر ورما جیسے عالم اس کا بہت آسان سا سبب تلاش کرنے میں کامیاب ہو گئے ہیں کہ برج بھاشا کے مقابلے میں یہ زبان حقیقتاً "کھری" سی لگتی تھی غالباً اسی لیے اس کا نام "کھڑی بولی" پڑا[۴] لیکن ڈاکٹر کپل دیو جیسے محقق کا خیال یہ ہے کہ شروع

۱۔ شیام سندر داس: ہندی بھاشا: ص۲

۲۔ چندر دھر شرما گلیری: پرانی ہندی: ص۱۰۸

۳۔ سنیتی کمار چیٹرجی: بھارتیہ آریہ بھاشا اور ہندی: ص۲۱۶

۴۔ دھیریند ورما: ہندی بھاشا کا اتہاس: ص۶۴

شروع میں کھڑی بولی (ہندی) اور اُردو میں کوئی خاص فرق نہیں تھا۔ جس زبان کو ہم لوگ کھڑی بولی کہتے ہیں، اس کی شکل اور اُردو کی شکل ایک ہی ہے[1]۔ ہندی کے ہی نہیں اُردو کے متعدد محققین بھی اس کے اعتراف میں پس و پیش نہیں کرتے۔ آغا محمد باقر لکھتے ہیں کہ "اُردو اور ہندی کھڑی بولی اپنے ماخذ اور نوعیت کے اعتبار سے ایک ہی زبان ہے[2]۔" ہندی ساہتیہ کوش کے مطابق لسانی اعتبار سے کھڑی بولی اور ہندی کا استعمال دلّی اور میرٹھ کے گرد و نواح کے دیہات کی دیہاتی زبان کے لیے ہوتا ہے۔ گریرسن نے اسے "ورناکولر ہندوستانی" اور سنیتی کمار چیٹرجی نے "جن پدی ہندوستانی" (دیہاتی ہندوستانی) کہا ہے۔ لسانیات کے نقطۂ نگاہ سے کھڑی بولی ہی اسٹینڈرڈ ہندی اور اُردو کی بنیاد ہے[3]۔

نظم کی تاریخ میں کھڑی بولی روزمرہ کی وہ زبان ہے جس نے برج بھاشا کو معطل کر کے اپنا مقام بنایا اور میدانِ شاعری میں اپنا لوہا منوایا۔ ہندی شاعری کی تاریخ میں ایک ایسا دور بھی آیا تھا جب یہ سمجھا جاتا تھا کہ نظم اور نثر کی زبان ایک نہیں ہونی چاہیے۔ اس عقیدے کی مخالفت بھی جم کر کی گئی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ جن لوگوں نے روزمرہ کی زبان میں شاعری کر کے نام پیدا کیا، ان کی زبان ہی کھڑی بولی کہلائی۔ پھر کھڑی بولی کی اچھی خاصی تحریک چل نکلی۔ کھڑی بولی کی یہ تحریک بھی اچانک نہیں چل نکلی۔ برسوں سے لوگ کہیں نہ کہیں، کسی نہ کسی روپ میں، برج بھاشا اور اودھی وغیرہ سے بغاوت کر کے عوامی زبان میں شاعری کر رہے تھے۔ کھڑی بولی کی اگر کوئی تحریک ہے تو اس کا آغاز امیر خسرو سے ہوتا ہے۔ امیر خسرو کا زمانہ "اودہٹ" بھاشا کے قریب کا زمانہ تھا۔ لیکن خسرو نے جو پہیلیاں کہیں، ان کی زبان دیکھیے:

ایک تھال موتی سے بھرا، سب کے سر پر اوندھا دھرا
چاروں اور وہ تھالی پھرے، موتی اس سے ایک نہ گرے

---

[1] کپل دیو سنگھ: برج بھاشا بنام کھڑی بولی: ص ۶۷
[2] آغا محمد باقر: تاریخ نظم و نثرِ اردو: ص ۳۸
[3] ہندی ساہتیہ کوش: ص ۲۴۹

اس سادہ زبان میں شاعری کرنا اس زمانے کی روایت سے بغاوت کرنا تھا۔ اس بغاوت کا آغاز امیر خسرو نے بھی پہیلیوں سے ہی کیا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ یہ بولی عوام کی بولی تھی۔ پہیلیاں عوام کے لیے کہی جاتی ہیں، علما، و فضلا، کے لیے نہیں۔ اسی لیے خسرو نے پہیلیوں میں 'جن بھاشا' (کھڑی بولی) کا استعمال کیا ہوگا۔ کبیر کی زبان کو اگرچہ "سدھکڑی بھاشا" کہا جاتا ہے لیکن جانے یا انجانے میں ہی کبیر نے بھی امیر خسرو کی چلائی ہوئی تحریک کو زندہ رکھنے میں تعاون دیا ہے۔ مثال کے طور پر ان کی مندرجہ ذیل سطور دیکھیے :

کدو کاٹ مردنگ بنایا نیمبو کاٹ منجیرا
سات تروئی منگلا گاوے ناچے بالم کھیرا

عبدالرحیم خانِ خاناں نے "کلت للت مالا و جواہر جڑا تھا"، بھوشن نے "پنج ہزارن بیچ کھڑا کیا" اور "میں اس کا کچھ بھید نہ پایا" کہہ کر اس تحریک کو قوت عطا کی۔

ان شعرا کی یہ کوششیں چونکہ غیر شعوری تھیں، اس لیے نہ تو کسی نے ان کی تائید کی اور نہ تردید۔ لیکن بعد ازاں جو تحریک کھڑی بولی کی چلی، اس کے پس منظر میں ان شعرا کی خدمات کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ ان کوششوں کو تحریک نہ سہی، لہر یا کاوش کا نام تو دیا ہی جاسکتا ہے۔ ۱۸۸۶ء میں شریدھر پاٹھک نے گولڈ اسمتھ کے 'ہرمٹ' کا کھڑی بولی میں کامیاب ترجمہ کر کے اور ۱۸۸۷ء میں بابو دیوکی نندن کھتری نے "کھڑی بولی کا پدیہ" نامی انتخاب شائع کر کے اس تحریک کو مضبوط کیا۔ پھر اس کی مخالفت کا دور آیا۔ مخالفوں کے پاس جو دلیل تھی، (اسے ان کا خدشہ ہی کہنا چاہیے) وہ یہ کہ اس طرح کی زبان اپنانے سے ہندی کی انفرادیت ختم ہو جائے گی۔ اور وہ اُردو کی نقل ہو کر رہ جائے گی۔ "ہندوستان" اخبار میں رادھا چرن گوسوامی نے جو اعتراضات کیے ان کی بنیاد یہی دلیل تھی۔ شریدھر پاٹھک نے انھیں بار بار یقین دلایا کہ اس کے استعمال سے ہندی کو قطعاً ضعف نہیں پہنچے گا۔ انھوں نے یہ یقین بھی دلایا کہ وہ ہندی کی انفرادیت قائم رکھنے میں مکمل تعاون دیں گے۔

یہ معاملہ ذرا ٹھنڈا پڑا تو مخالفوں میں سے پرتاپ نارائن مشر نے ایک بات پیدا کر دی کہ جو بھاشا شعراء کی مستند سنسکرت کے مطابق برج بھاشا کے فنی قواعد میں نہیں بندھ سکتی، وہ بھاشا شعراء کے نزدیک قابل قدر کیونکر ہو سکتی ہے۔ پرتاپ نارائن مشر اس بات میں فخر محسوس کرتے تھے کہ ان کے یہاں نظم کے لیے برج بھاشا اور نثر کے لیے کھڑی بولی کے استعمال کا رواج تھا جس بات پر پرتاپ نارائن مشر نے فخر محسوس کیا، اُسی بات سے شریدھر پاٹھک کو ندامت محسوس ہوئی کہ جس زبان میں ہم نثر لکھ سکتے ہیں اسی زبان میں ہم نظم کہنے سے قاصر ہیں۔ کیا ہم اس قدر نااہل ہیں کہ اپنی نثر کی زبان میں نظم نہیں کہہ سکتے۔ یہ بحث ۱۹۰۰ء تک جاری رہی۔ آچاریہ مہاویر پرساد دویدی کے میدان ادب میں اُترنے پر یہ بحث بے معنی ہو گئی۔ دویدی جی نے جی جان سے کھڑی بولی کی حمایت کی۔ انھوں نے خود نظم کے لیے کھڑی بولی کا انتخاب کر کے "دلی درد" کے عنوان سے ایک نظم کہہ کر شائع کر دی:

یدی چہ دیکھنا چاہے کوئی موتی بان اور بھت ابھیمان
دلی درد وہ روپ تمھارا دیکھے گت تنگ دھیان

آچاریہ دیویدی نے سنسکرت شاعری کے ہندی تراجم پر بھی زور دیا اور، خود "کراتارجنیہ" کا کھڑی بولی میں ترجمہ کیا۔

مُنیوں اور مرگوں کے دوارا کھنڈت کنثیت دن بھیتر
ابھہ انگن بھرتے رہتے ہیں وہ تیرے ہی پد مرد تر

آچاریہ دیویدی نے کھڑی بولی کو اسٹینڈرڈ بھاشا بنانے کی نہایت کامیاب کوششیں کیں۔ اس قابل قدر کاوش نے ہندی شاعری کو نئی قوت عطا کی۔ اُس دور کے شعراء برج بھاشا کی لکیر پیٹنے سے گریز کرنے لگے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی زبان پر نکھار آنے لگا اور ان کی شاعری مقبول ہونے لگی۔ گرامر کے اعتبار سے درست زبان لکھنے کا شوق بھی دیویدی یُگ کے ادیبوں کو رہا۔ وہ بھاشا کی صحت سے متعلق کسی کمزوری کے حق میں آچاریہ جی تک

کی حمایت کی پروا نہیں کرتے تھے۔ شروع شروع کی کچھ نظموں پر برج بھاشا کا اثر تھا لیکن کچھ ہی عرصے میں یہ اثر زائل ہونے لگا۔[۱] چونکہ خود آچاریہ دویدی نے ہی لفظوں کے صحیح استعمال اور زبان کی صحت کا بیڑا اُٹھایا تھا، اس لیے اس دور میں کھڑی بولی ہندی کی شاعری کو چار چاند لگ گئے۔ ایودھیا سنگھ اپادھیائے ہری اودھ نے اور میتھلی شرن گپت نے اس تحریک میں نمایاں حصہ لیا۔ یہ دو شاعر ایسے ہیں جن کی ہمت اور لگن کے طفیل ہی برج بھاشا کا مقام کھڑی بولی کو حاصل ہوا تھا۔ سنہ ۱۹۰۰ء میں جاری ہوئی اس تحریک کو اس قدر کامیابی نصیب ہوئی کہ ۱۹۲۵ء کے بعد برج بھاشا میں شاعری کرنا اگلے وقتوں کی بات ہو گیا۔

دوسری طرف اُردو کے لیے یہ تمام سدِ راہ موجود نہ تھے۔ دکن سے ہوتے ہوئے کھڑی بولی جب دلی کے گلی کوچوں میں پہنچی تو اس کا کھردرا پن اور اکھڑا پن غائب ہو چکا تھا۔ دلی کے ایوانِ ادب میں پہنچ کر یہ زبان نہایت شائستہ، نہایت شستہ ہو گئی۔ شیرینی و لطافت اس کے خاصہ بن گئے۔ ہندی میں کھڑی بولی کی تحریک شروع ہونے سے بہت پہلے ہی اُردو کھڑی بولی اپنے شباب پر آ چکی تھی۔ لیکن دونوں زبانوں کے ادیبوں کو اپنی اپنی زبان کی انفرادی حیثیت قائم رکھنے کا شوق جنون کی حد تک رہا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ہندی اور اُردو دو متضاد زبانیں بن گئیں۔ باعثِ اطمینان ہے کہ اب ہندی کے ادیبوں میں اُردو کے خلاف تعصب کا جذبہ کم ہو رہا ہے۔ اُردو کی ترقی نے ہی ہندی کھڑی بولی کو ترقی اور کامیابی کا راستہ دکھایا تھا اور آج بھی دونوں کی ترقی سے دونوں زبانوں کو یکساں فیض پہنچ سکتا ہے۔

---

[۱] سدھیندر: ہندی کویتا میں یگانتر: ص ۸۵

ہندی
شاعری پر
اردو کا اثر

ہندی ادب میں کھڑی بولی کی تحریک سنہ ۱۹۰۰ء کے قریب شروع ہوئی۔ اس سے پہلے شاعری کے لیے برج بھاشا کا استعمال کیا جاتا تھا۔ بھارتیندو ہریشچندر کے زمانے میں کھڑی بولی کے استعمال پر زور دیا گیا۔ بعض عالموں نے اس تحریک کی مخالفت بھی کی تھی، لیکن یہ مخالفت بے اثر رہی اور کھڑی بولی نے اپنے پاؤں جما لیے۔ جب ہندی کھڑی بولی کی شاعری نکھرنے سنورنے لگی تب اردو شاعری اپنے جوبن پر آ چکی تھی۔ ابتدائی نظموں کو چھوڑ کر اردو شاعری کی زبان شروع سے ہی کھڑی بولی رہی ہے جسے ہندی والوں نے بہت بعد میں اپنایا۔ غرضیکہ بیسویں صدی تک اردو زبان ایک صاف ستھری ادبی صورت اختیار کر چکی تھی اور اسے کھڑی بولی ہندی کی طرح سجنے سنورنے کی ضرورت نہ تھی۔[۱] سنورنے کی ضرورت تھی تو ہندی کھڑی بولی کو۔ ظاہر ہے کہ اس تشکیلی عمل میں ہندی پر اردو کا اثر پڑا اور اس نے اس اثر کو بخوشی قبول کیا۔

کھڑی بولی کی تحریک کے اس زمانے میں ہندی والے دو طبقوں میں بٹے ہوئے تھے۔ ایک طبقہ یہ چاہتا تھا کہ ہندی سے اردو کے تمام الفاظ نکال دیے جائیں اور دوسرا طبقہ یہ

---

[۱] شدھ ہدایش : راشٹر بھارتی : مئی ۱۹۶۵ء

چاہتا تھا کہ یہ الفاظ بدستور قائم رہیں۔ متوخرالذکر لوگوں میں پنڈت ایودھیا سنگھ اُپادھیائے ہری اودھ پیش پیش تھے۔ بقول ان کے: "اردو کا محاورہ بڑا خوبصورت ہے۔ اس کی نازک خیالی، تماش خماش، بندش، محاورہ، مبالغہ، استعارہ معرکے کا ہے۔ ہندی بھاشا کے شاعروں کو، خاص طور پر کھڑی بولی میں نظم کہنے والوں کو انھیں دیکھنا چاہیئے۔ یہ بڑے کام کی چیزیں ہیں۔ ان سے بڑی حد تک مستفید ہوا جا سکتا ہے[1]۔ خود بھارتیندو بابو جب نظم کہتے تھے تو ان کا طرز اور ان کی شاعری کا انداز اردو کا ہوتا تھا یا خالص بنارسی کا[2]۔ ہندی کے قابلِ تعظیم ادیب آچاریہ مہاویر پرساد دیویدی کی ہمدردی بھی انھیں لوگوں کے ساتھ تھی۔ ان کا عقیدہ یہ تھا کہ "جان بوجھ کر بھاشا کو اونچا درجہ دینا ہندی کے پیروں پر کلہاڑی مارنا ہے[3]۔" اردو کے ہندی پر اثر انداز ہونے کا ایک بڑا سبب ان لوگوں کی اعلیٰ ظرفی اور فراخدلی بھی ہے۔ اردو الفاظ کو ہندی میں استعمال کرنے کا مسئلہ تو تادیر زیرِ بحث رہا مگر اس کے حامیوں نے برابر اردو الفاظ کا استعمال جاری رکھا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ وہ اپنی زبان میں اردو جیسی چستی اور روانی پیدا کرنا چاہتے تھے۔ جہاں ہری اودھ نے کہا:

دیں نہ جلوے چھین تو کردے نہیں
ناتھ کب تک دیکھتے جلوے رہیں
کب تلک ولولے رہیں گے دیش میں
کب تلک ہم چاٹتے تلوے رہیں

وہاں ڈاکٹر رام کمار ورما نے:

خونی ہوتے ہیں جگت کے سبز رنگ
یہ دکھائی دے رہی ہے مہندی

---

[1] ہری اودھ: تیسرا ہندی ساہتیہ سمیلن کاریہ وِورن: حصّہ اول: ص۱۴
[2] واجپئی پاٹھک: پرساد پنت نرالا مہادیوی کی شریشٹھ رچنائیں: ص۲
[3] آچاریہ دیویدی: وچار ومرش: ص۴۶

اور سوہن لعل دویدی نے کہا:

یہ میہمان یہ میزبان ساقی صراحی کا سماں
یہ جلسہ محفل سبھی تان کرتے ہیں کس پر گماں

اس طرح ان شعراء نے اُردو الفاظ کے استعمال کے حق میں آواز بلند کی یہی روش ترقی پسند اور تجربہ پسند شعراء کو بھی عزیز ہے اور انھوں نے بھی جی کھول کر اُردو الفاظ کا استعمال کیا ہے۔[۱] فارسی الفاظ کا استعمال تو نواز، گوال اور رس ہندھی نے بھی بہت کیا تھا۔ بہاری کے متعدد دوہوں میں بھی اُردو الفاظ ملتے ہیں۔[۲] تلسی اور سورداس کے کلام میں بھی اُردو الفاظ کا استعمال ہوا ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ فارسی اور اُردو کے الفاظ ہمارے اجتماعی لاشعور میں اتنا گہرا اتر چکے تھے کہ ہم چاہنے پر بھی انھیں ترک نہ کر سکے۔ بعض ہندی شعراء نے قصداً ان الفاظ کو نظر انداز کرنا چاہا مگر وہ ناکام رہے۔ اس کی ایک مثال ہی کافی ہوگی۔ پدماسندھی نے اپنی کتاب "بھاؤ میکھا" کی تمہید میں لکھا ہے: "کہیں کہیں مجھے ہندی بھاشا میں وہ الفاظ نہ مل سکے جن سے میں اظہارِ خیال کر پاتی۔ ایسے مقامات پر میں نے ویدوں کو ٹٹولا اور سچ مچ ہی مجھے اپنے گھر میں وہ چیز مل گئی جس کو ہم اُردو فارسی وغیرہ زبانوں میں تلاش کرتے پھرتے ہیں۔ 'مشک' ایک فارسی لفظ ہے۔ رگ وید کے منڈوک سوکت میں اس کا متبادل لفظ 'درتی' ملتا ہے، جسے میں نے ہندی شاعری میں لانا لازمی تصور کیا۔"[۳] لیکن خود ہی اسی کتاب کے صفحہ ۳۹ پر انھوں نے ایک نظم میں لکھا ہے:

کاندھے پر شرادن دھر لایا
میگھ مشک میں جل بھر لایا

۱۔ ڈاکٹر گوپال دت سارسوت: آدھونک ہندی کویتا میں پرمپرا تتھا پریوگ: صفحہ ۴۲
۲۔ ڈاکٹر ہردیو باہری: ہندی کی کاویہ شیلیوں کا وکاس: صفحہ ۱۳۵
۳۔ پدماسندھی: بھاؤ لیکھا: صفحہ ۳

غور طلب یہ ہے کہ محترمہ مہادیوی بھی جن لفظوں کو عمداً ترک کرنا چاہتی تھیں، وہ لفظ ان کے لاشعور میں اتنا گہرا اتر چکا تھا کہ نظم کہتے ہوئے انھیں بڑی کاوش سے رگ وید کے منڈوک سوکت سے تلاش کیا لفظ 'درتی' یاد ہی نہیں آیا جس کا سہارا لے کر وہ اردو کے مشک کو ہی تیاگ دینا چاہتی تھیں۔ ایسا اکثر شعراء کے ساتھ ہوا ہے۔ بہت سے شعراء نے اپنے کلام پر پڑے اردو کے اثر کا فراخدلی سے اعتراف بھی کیا ہے۔ ہری کرشن پریمی اپنی کتاب روپ ریکھا کے دیباچہ میں لکھتے ہیں: "ان غزلوں یا گیتوں میں کچھ رچنائیں ایسی بھی ہیں جن میں اردو الفاظ کثرت سے موجود ہیں۔ جیسے:

سمجھ کر خاک اس دل کو کچل کر چل دیئے تم تو
تمھاری یاد نے لیکن مجھے دل کو جلایا ہے!

اردو لفظوں کا استعمال میں نے کہیں کہیں ضرور کیا ہے۔ میرا عقیدہ ہے کہ ہندی شاعری میں زور بھرنے کے لیے یہ لازم بھی ہے۔"[1] اسی طرح رما شنکر رسال لکھتے ہیں: "اردو شاعری میں محاوروں کا مناسب استعمال اور الفاظ کا موزوں استعمال ہی اس کی جان ہے۔ اس سے اردو شاعری عام فہم ہو کر خوبصورت اور دلکش ہو جاتی ہے اور اپنے جذبات کو قاری کے دل کی گہرائیوں تک پہنچا کر مستقل اثر چھوڑتی ہے۔ اسی کو ہندی شاعری میں لانے کی کوشش اس کتاب میں کی گئی ہے۔"[2]

نظم میں ہی نہیں نثر میں بھی اس روش کا اثر صاف طور پر دکھائی دیتا ہے۔ جناردن پرساد جھا کے لفظوں میں: "اردو کے عام الفاظ کے بغیر اب تو کام ہی نہیں چلتا۔ یہ آ ہی جاتے ہیں اور انھیں لکھنا ہی پڑتا ہے۔"[3]

---

[1] ہری کرشن پریمی: روپ ریکھا: تمہید
[2] رما شنکر شکل رسال: کاویہ کلا کی: ص۸
[3] جناردن پرساد جھا: انوبھوتی: ص۱۷

اُردو شعرا واحد اور جمع دونوں صورتوں میں " وہ " لکھتے ہیں اور 'یہاں' اور 'وہاں' کی جگہ 'یاں' اور 'واں' کا استعمال بھی کرتے ہیں۔ ہندی شعراء پر بھی اس کا اثر پڑا اور انھوں نے بھی " وے " کی جگہ پر 'وہ' کا استعمال شروع کر دیا۔ 'یاں' اور 'واں' جیسے الفاظ بھی ان کے کلام میں داخل ہو گئے۔ مثلاً :

ہے دھنیہ وہی پرماتما جو یاں تلک لایا ہمیں

اپندر ناتھ اشک کہتے ہیں : " میں اسے دوش نہیں مانتا۔ کھڑی بولی میں لچک لانے کے لیے اُردو شاعری کے اِن اور ایسے دوسرے اصولوں کو اپنا لینا برا نہیں۔"

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ہندی نے اُردو کے بعض الفاظ تو اسی صورت میں قبول کر لیے ہیں جس روپ میں وہ اُردو میں موجود تھے اور بعض کو اپنی ضرورت کے مطابق توڑ مروڑ کر ٹھیک کر لیا ہے۔ بعض الفاظ پر ہندی رنگ بھی چڑھا دیا گیا۔ پہلی قسم کی چند مثالیں دیکھیے :

میں نہ بندھا ہوں دیش کال کی زنگ بھری زنجیروں میں

——— نیرج : پران گیت

آہستہ بول ارے او مذہب کی کتاب،

——— وہی : وہی

سینہ زوری ہوا کر رہی ہے ناراض اندھیرا

——— نیرج : مکتکی

عظیم الشان گھر کے پیار کے در نے بلایا ہے

——— ماکھن لعل چترویدی : یگ چرن

ملاحظہ اپندر ناتھ اشک : سڑکوں پر ڈھلے سائے : صفحہ ۳۲

اس کے علاوہ بعض شعرا نے ضرورت کے مطابق اُردو الفاظ کو تبدیل بھی کیا ہے۔ مثلاً:

کیوں کشٹ بنا رہے جگ میں ابھیمان سے جھوتے جاتے

——— جگ موہن اوستھی : کدمب

ایک بیش قیمتی ہر مجھے اودھار دے

——— وریندر مشر : لیکھنی بیلا

جی اس موڑ پہ رگ کی گھنگھور شاخاؤں کی گھٹیل جگری محراب

——— مُکتی بودھ : چاند کا مُنہ ٹیڑھا ہے

ٹیڑھے منہ کی عیاری روشنی

——— ایضاً۔ ایضاً

بخشیلی میزوں پہ دھوئیں کے چھلے ہیں

——— یادو : آواز تیری ہے

مذہب و دھرم کے متوالے لجھڑتے ہیں سینکڑوں دل کے دل

——— نوین : پرانا دین

سنہ بیالیس کے دنوں کی یاد تازی دلوں میں ہمارے

——— بچن : سوت کی مالا

مندرجہ بالا مصرعوں میں جن الفاظ پر نشان لگایا گیا ہے، وہ سب اُردو کے الفاظ ہیں جنھیں ہندی شعرا نے اپنی مرضی اور ضرورت کے مطابق تبدیل کرکے استعمال کیا ہے، حالانکہ اُردو والوں کے نزدیک ان الفاظ کا ایسا استعمال غلط ہے۔ اُردو شعرا نے ان الفاظ کو بیش قیمت، شاخوں، عیار، تازہ وغیرہ کے روپ میں استعمال کیا ہوتا۔

ہندی میں بعض ایسے شعرا بھی ہیں جنھوں نے فارسی اضافتوں کو فارسی الفاظ کے ساتھ ہی استعمال کیا ہے۔ مثلاً:

دُنیائے فانی شیشے کی مانند ہے مگر

——— چونچ : حمید حیاز

کیا محبت میں اقرار وفا کچھ بھی نہیں

—— گوپال داس صفدر : دہیپ رکھے دستور

لیکن بعض شعراء نے تو اُردو اور ہندی الفاظ کو اس طرح ملا دیا ہے جیسے یہ الفاظ خالص ہندی کے ہی الفاظ ہوں - مثلاً

آگے کوئی چھلکاتی مدھو جام ہے

—— جوشی : آگ اور سمرپن

تم کو کہتی ہیں گھوس خود

—— چونچ : جھیڑ جھاڑ

جان گیا کیا مجھے پلانے وہ ساقی بالا آتی ہے

—— بچن : ایکانت گیت

یہ تو خیر اُردو الفاظ کے استعمال کی بات تھی - اُردو نے ہندی شاعری کو اس طرح بھی متاثر کیا ہے کہ ہندی شعراء الفاظ میں لچک پیدا کرنے کے چکر میں الفاظ کا حلیہ ہی بگاڑ بیٹھے - حسبِ ضرورت اُردو میں لفظ ' ایک ' کو ' اک ' بھی لکھا جاتا ہے - ہندی والے بھی ایسا ہی کرنے لگے حالانکہ لگھو اور گورو ماتراؤں کے حساب سے انھیں واقفیت ہوتی ہے - اور وہ ' ایک ' لفظ کا استعمال بھی کر سکتے ہیں :

تال سُر لے ہے ہر اک شے ہے نہیں کوئی کمی ہے

—— ماکھن لعل چترویدی : یگ چرن

' سمدر ' لفظ کو اُردو میں ' سمندر ' لکھا جاتا ہے - اسی طرح ' ردر ' ' دیرینیدز ' وغیرہ الفاظ بھی سنسکرت یا ہندی کے مطابق اُردو میں نہیں آتے - اس کا سبب شاید یہ ہے کہ فارسی رسم خط میں کسی حرف کے پاؤں میں دوسرا حرف لگانے کی رسم نہیں ہے - لیکن ہندی والے بھی اُردو سے متاثر ہو کر ایسا ہی کرنے لگے حالانکہ وہ لفظ کا صحیح روپ قائم رکھ سکتے تھے -

مثلاً :

ندی بولی چلو بوند وسمندر نے بلایا ہے
——— ماکھن لعل چترویدی : یگ چرن

بند کوئوں میں سمندر کا شہر ہے
——— زیرنج : یاد ربرس گیئو

'د' کا استعمال اُردو فارسی میں ہی ہوتا ہے۔ ہندی میں اس کی جگہ 'تھا' 'یوم' وغیرہ لکھا جاتا ہے۔ لیکن اُردو کا اثر دیکھیے کہ ہندی میں بھی 'د' کا استعمال ہونے لگا :

آج کے اہار کے دکل کے اُپواس کے
——— مکتی بودھ : چاند کا مُنہ ٹیڑھا ہے

ہری اودھ آنچل، اودے شنکر بھٹ، سوہن لعل دویدی، گوپال پرساد ویاس، دھرم ویر بھارتی، اجیت کمار، شرمیش نارائن اگروال، جگموہن ادستھی، اشتقانا، بھارت بھوشن، دیوراج، کیرتی چودھری، دیوراج دنیش، ویریندر مشر، مکتی بودھ، بھیندر بھٹناگر، سردیشور، شمشیر، سدرشن، کیشو چندر ورما جیسے متعدد ہندی شعرا نے اُردو کا اثر قبول کیا ہے۔

الفاظ کے علاوہ فارسی اُردو محاورے کو بھی ہندی شعرا نے خوب اپنایا ہے۔ بعض نے تو محاوروں کا ترجمہ کرلیا ہے اور بعض نے اُردو محاوروں کو ان کی اصلی حالت میں ہی قبول کرلیا ہے۔ پہلی قسم کے محاورے دیکھیے :

انگشت بدنداں : دانتوں تلے انگلی دبانا

آواز کشیدن : آوازے کسنا

دست بردست نشستن : ہاتھ پر ہاتھ رکھ کر بیٹھنا

آب شدن : پانی پانی ہونا

دوسری قسم کے محاورے وہ ہیں جن میں سے اگر اُردو الفاظ کی بجائے ہندی الفاظ رکھ دیے جائیں تو محاورے کا لطف ہی ختم ہو جائے گا۔ لہٰذا قدم لینا، سر قلم کرنا، چراغ تلے اندھیرا، خاک میں ملنا وغیرہ محاورے اپنی اصل صورت میں ہی ہندی والوں نے اپنائے ہیں۔ مگر بعض محاوروں کا ترجمہ بھی کیا گیا ہے اگرچہ وہ مروّج نہیں ہو سکا ہے۔

اُردو اور ہندی ایک ہی ماں کی دو بیٹیاں ہیں۔ دونوں کا علاقہ قریب قریب ایک ہے۔ دونوں کا ادب شانہ بہ شانہ چلا ہے۔ اس لیے دونوں نے ایک دوسری سے اثر قبول کیا ہے۔ اُردو کو بھی ہندی نے متاثر کیا ہے۔ یہ آپس کا لین دین دونوں زبانوں کے لیے فائدہ مند ثابت ہوا ہے۔ اُمید کرنا چاہیے کہ یہ دونوں زبانیں مستقبل میں ایک دوسرے کے مزید قریب آئیں گی۔

پنجاب

اور

اردو نظم

اُردو شاعری کی جس صنف کو نظم کہا جاتا ہے، وہ درحقیقت پنجاب ہی کی پیداوار ہے۔ ابتدا سے لے کر آزاد اور حالی کے زمانے تک اُردو میں غزل کا رواج عام رہا ہے۔ اردو کے شعراء ولی ہوں یا میر، ذوق ہوں یا غالب، مومن ہوں یا داغ سب کو غزل ہی عزیز رہی اور آج ہم ان کی شاعرانہ عظمت کا اعتراف ان کی غزلوں کے باعث ہی کرتے ہیں۔ لیکن ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے بعد جو سیاسی اور سماجی بیداری ہندوستانی معاشرہ میں نمودار ہوئی اور اس نے ہمارے حلقۂ فکر کو جو وسعت عطا کی، اس کے اظہار کے لیے غزل کا دامن بہت تنگ ثابت ہوا۔ لہٰذا ۱۸۷۴ء میں مولانا محمد حسین آزاد نے لاہور میں "انجمنِ پنجاب" قائم کی۔ مولانا آزاد اور ان کے ہم نواؤں نے اپنی ارادی اور شعوری کوششوں سے اُردو شاعری کا دھارا نظم کی طرف موڑ دیا۔ اُردو شاعری کے غزل سے نظم تک کے اس سفر میں بعض دیگر وجوہات بھی شامل تھیں۔ وہ تھیں سلطنتوں کا زوال، رؤسا اور امرا کی تنگ دستی، انگریزی زبان و ادب کے اثرات اور تغیر پذیر اقدار و زمانہ۔ انجمن پنجاب نے پہلی مرتبہ لاہور کے مقام پر اُردو مشاعروں کا انداز تبدیل کیا۔ مصرعِ طرح دے کر شاعروں کو غزل کہنے کی دعوت دینے کی مروجہ روش کے برعکس منتظمینِ انجمن نے موضوعاتی مشاعروں کا انعقاد شروع کیا، جن میں طرحی غزلوں کے بجائے موضوعاتی نظمیں پڑھی جاتی تھیں۔ یہیں سے اُردو نظم کا باقاعدہ آغاز ہوتا ہے۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اُردو مراثی اور نظیر اکبر آبادی کی نظموں نے بہت پہلے

سے اُردو میں نظم کا بیج بو دیا تھا مگر اس کی آبیاری انجمن پنجاب نے کی اور ۱۸۷۴ء کے بعد یہ بوٹا لہلہانے لگا تھا۔ اس لیے سرزمینِ پنجاب بجا طور پر اُردو نظم کو جنم دینے کا فخر کر سکتی ہے۔

اُردو نظم سے پنجاب کی وابستگی اب ایک صدی پر پھیلی ہوئی ہے۔ نظم کا دورِ اوّل آزاد اور حالی کا زمانہ تھا۔ اُردو ادب کی تاریخ میں شمس العلماء مولانا محمد حسین آزاد کو جدید رنگ کے بانی اور ادب کے مجدد کے طور پر یاد کیا جاتا ہے۔ آزاد اُردو شاعری کی قدیم روش سے بیزار تھے اور انھیں ادب برائے ادب کے مسلک سے چڑ تھی۔ لہٰذا نہ صرف یہ کہ اپنی نظموں میں ہی انھوں نے قدامت کی فرسودگی کو خیرباد کہا بلکہ انھوں نے اپنے معاصرین شعراء میں بھی اس نئی طرزِ شاعری کے لیے محبت پیدا کی۔ آزاد شاعر ہونے کے علاوہ ایک بہت بڑے مفکر، مبلغ اور اصلاح پسند تھے۔ لیکن ان کی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے اُردو نظم کو تبلیغ و تدریس کا ذریعہ نہیں بنایا۔ اصلاح کا کام وہ اپنی تقاریر سے کرتے رہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی نظمیں اصلاحی اثرات کی خشکی سے اپنا دامن بچا گئیں۔ شاید یہی سبب ہے کہ آزاد "نیچرل شاعری" کے علمبردار بن کر اپنی نظموں کو منظر کشی کے ایسے خوبصورت پاروں سے آویزہ کر گئے ہیں کہ محققینِ ادب ان کو اُردو شاعری میں وہی درجہ دیتے ہیں، جو درجہ انگریزی شاعری میں اسکاٹ کو حاصل ہے۔ آزاد کی نظموں میں آپ کو شعریت کا کمال ملے گا، لطافت و شیرینی ملے گی، خیال کی بلندی کے ساتھ ساتھ زبان کی نزاکتیں ملیں گی، اور ان تمام محاسن کے ساتھ ساتھ تاثیر معنوی بھی آپ کو جابجا جلوہ گر ملے گی۔

مولانا الطاف حسین حالی اس دور کے دوسرے عظیم شاعر ہیں۔ حالی کے لیے اُردو نظم ذریعۂ تدریس و تلقین تھی۔ وہ اپنی نظموں سے قاری کو زندگی کی اعلیٰ قدروں کی طرف بڑھنے کی دعوت دیتے ہیں۔ ان کے یہاں ذہنی انقلاب کروٹیں لیتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ وہ انقلاب، جس نے حالی کو رسمی شاعری اور شاعری کے قدیم اسالیب سے بغاوت کرنے پر مجبور کیا۔ رقاصہ کے پاؤں کی چھاگل سے بندھی اُردو شاعری کو ایک بازاری عورت کے تصور سے آزاد کر کے حالی نے اُردو شاعری کو ایک نیا وقار عطا کیا۔ سچ تو یہ ہے کہ "اخلاقی شاعری" صحیح معنوں میں حالی کے فکر و بیان سے ہی کوئی مقام حاصل کر سکی ہے۔ قطع نظر آزاد کی ان جھلکیوں

کے، جو حالی کے کلام میں دکھائی دیتی ہیں، حالی کے یہاں احساس کی شدت ہے، مشاہدے کی وسعت ہے اور ان کے کلام میں تاثیر ہے۔

اس دور کے ایک اور شاعر کا ذکر یہاں ضروری ہے۔ وہ ہیں سید وحید الدین سلیم حالی کے ہم وطن اور سر سید، حالی اور شبلی کی صحبتوں سے فیض یاب سلیم کی نظموں میں ایک سچے اور جوشیلے مسلمان کی تڑپ ہے۔ ان کے یہاں دو باتیں نمایاں طور پر نظر آتی ہیں۔ ایک یہ کہ وہ اردو نظم کو حالی کی طرح اخلاق و اصلاح کا ذریعہ بناتے ہیں، دوسرے یہ کہ وہ حالی کے برعکس حسنِ بیان کو تبلیغ پر قربان نہیں کرتے۔

اردو نظم کا دوسرا دور سر محمد اقبال سے شروع ہو کر اقبال پر ہی ختم ہو جاتا ہے۔ جدید طرزِ بیان اور مقصدیت کا پرچم اٹھائے اردو نظم جب ارتقا کی منزلوں میں تھی، تب خوبیِ قسمت سے اسے ڈاکٹر اقبال جیسے عظیم مفکر اور شاعر کے قلم کا لمس نصیب ہوا۔ اقبال نے متعدد انگریزی نظموں کا منظوم ترجمہ کر کے اور اپنی نظموں میں مناظرِ قدرت پیش کر کے اردو نظم کی تاریخ میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا۔ قومی اور وطنی شاعری اقبال کے یہاں ہی اپنے معراج کو پہنچتی ہے۔ اگرچہ اقبال بھی بالآخر حالی کی طرح مبلغ اور مدرس بن کر، جوشِ یقین سے غلاموں کا لہو گرمانے میں اپنی تمام تر شعری صلاحیت اور قوت صرف کرتے ہیں لیکن ان کے یہاں حالی کی سی خشک تلقین ہی نہیں ہے۔ اقبال کے یہاں بیان کا زور ہے، جذبات کی شدت ہے اور اُمتِ نبوی کے لیے ایک پیغام ہے۔ پیغام، جو ہمیں اپنی ذات سے روشناس کراتا ہے۔ پیغام، جو ہمیں اپنی قدر و منزلت کا معترف بناتا ہے۔ پیغام، جو شاہین کو قصرِ شاہی پر ٹھوکر مار کر پہاڑوں کی چٹانوں میں بسیرا کرنے کی دعوت دیتا ہے۔

اُردو نظم کے تیسرے دور میں تلوک چند محروم، حفیظ جالندھری، اختر شیرانی اور احسان دانش کے نام اُبھر کر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ محروم نے نظم کی زبان کو سادگی دی اور سادہ خیالات کو پُر اثر طریقے سے پیش کیا۔ قدرتی مناظر کے بیان میں محروم کو قدرت حاصل تھی۔ اخلاقی اقدار اور رومانیت کے رجحانات بھی ان کے کلام میں جا بجا جھلک پڑتے ہیں۔ حفیظ

اور اختر بنیادی طور پر رومانی شاعر ہیں۔ اختر کے یہاں رومان جنون کی حدیں چھو لیتا ہے، لیکن حفیظ دامنِ ادراک کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ دونوں کے یہاں نغمگی اور حسنِ بیان کا حسین سنگم موجود ہے۔ دونوں کے یہاں جذبات کی فراوانی اور رعنائی خیال موجود ہے لیکن دونوں میں ایک بہت بڑا فرق بھی ہے۔ وہ یہ کہ حفیظ نے اپنی نظموں کو اجتماعی مسلک بنا لیا اور اختر نظم کو انفرادی فن کے طور پر ہی استعمال کرتے رہے۔ حفیظ کے یہاں تاریخی واقعات محض واقعات ہیں جبکہ اختر ایسے واقعات کو انتہائی دلکش بنا دیتے ہیں۔ احسان دانش کا تعلق چونکہ محنت کش طبقے سے رہا ہے اور چونکہ وہ خود زندگی کی کشاکش سے دوچار ہو کر معاشی مشکلات کے مراحل سے گزرے ہیں، اس لیے ان کی نظموں میں مزدور اور کسان کے مصائب کو نمائندگی ملی ہے۔ احسان انقلاب پسند شاعر ہیں اور ان کے نزدیک نظم اس انقلاب کے لیے عوام کو تیار کرنے کا وسیلہ ہے۔ وہ اپنی نظموں میں اس لیے ماضی کا ماتم کرتے ہیں تاکہ مستقبل کے شعلوں کو ہوا دی جا سکے۔ وہ دُنیا پر مزدور کی قیمت آشکار کرنے کے متمنی ہیں چاہے اس کے لیے زندگی کو تشکیلِ قضا ہی کیوں نہ دینی پڑے۔ یہی سبب ہے کہ احسان کی نظموں میں تخیل کی پرواز کم ہے اور مشاہدے کا بیان زیادہ۔

ترقی پسند تحریک نے اُردو نظم کو ایک نئی زندگی اور نئی قوت عطا کی ہے۔ فیض احمد فیض نے اس دور کی نظم کو فکر و گفتار کے بلند انفرادی انداز سے غریبوں اور مزدوروں کے دل کی دھڑکن بنا دیا ہے۔ فیض کی نظمیں ہماری سیاسی اور سماجی زندگی کی کشمکشوں کی ترجمانی ہی نہیں کرتیں، ایک نئے سورج کے طلوع کے لیے اپنے قارئین کا ذہن بھی تیار کرتی ہیں۔ فیض نے اپنی نظموں میں اُردو شاعری کے روایتی استعارات و تشبیہات کو نئے معانی عطا کیے ہیں اور ان کی نظمیں سیاسی بیداری، سماجی شعور اور انسان دوستی کی غمازی کرتی ہیں۔ پنجاب ہی کی نسبت سے، ترقی پسند تحریک کے ایک اور اہم نام کا ذکر بھی یہاں ضروری ہے۔ وہ نام ہے ساحر لدھیانوی۔ فیض کی طرح ساحر کی نظموں میں بھی انسان اور انسان کے بیچ جو دولت کی دیوار ہے، اسے گرانے کی للکار ملتی ہے اور وہ بھی فیض ہی کی طرح سرخ سویرے کے منتظر ہیں۔ ساحر کے یہاں زر داروں اور زر پرستوں کے خلاف جہاد کا اعلان تو ملتا ہے، لیکن ان کی نظموں کا انداز انقلابی

نہیں ہے۔

اُردو نظم کے ساتھ پنجاب کی نسبت کے اس ذکر کا اختتام میلا رام وفا کے نام پر ہوتا ہے۔ وفا پنجاب کے وہ ممتاز شاعر ہیں جنہیں مادرِ وطن سے والہانہ عشق ہے۔ وفا کی نظمیں جنگِ آزادی کی تاریخ میں ایک منفرد مقام کی حامل ہیں۔ میلا رام وفا اپنی نظموں میں مادرِ وطن کی غلامی پر آنسو ہی نہیں بہاتے، اسے غلامی کی زنجیروں سے آزاد کرانے کے لیے جان پر کھیلنے کو بھی تیار ہوتے ہیں۔ وفا کی نظمیں ہندوستان کی عظمت پر ایمان لاتی ہیں اور ان نظموں کے مطالعے سے قاری کے دل و ذہن پر جو تاثر نقش ہوتا ہے، اس کا نام ہے، وطن پرستی۔

اقبال

اور

پنجاب

پنجاب کی مردم خیز سرزمین کو جہاں یہ فخر حاصل رہا ہے کہ اس کی آغوش سے دُنیا کو مقدس ویدوں کی روشنی حاصل ہوئی ہے، یا یہ کہ یہ سرزمین آریائی تہذیب و تمدن کا گہوارہ رہی ہے؛ وہاں اسے یہ شرف بھی حاصل رہا ہے کہ اس نے اقبال جیسے شاعر کو جنم دیا ہے۔ اگرچہ اقبال جیسے آفاقی شاعر کے کلام کا مطالعہ اس کو کسی ایک علاقے کی حدوں میں باندھ کر نہیں کیا جانا چاہیئے مگر اس حقیقت سے انحراف بھی نامناسب ہوگا کہ شاعر اپنے ماحول کی پیداوار ہوتا ہے اور اس کا کلام اس کے عہد کی عکاسی کرتا ہے۔ اقبال کی تمام زندگی، زندگی کے تمام واقعات (قیام یورپ اور قیام بھوپال کے استثنا کے ساتھ) پنجاب ہی سے نسبت رکھتے ہیں۔

اقبال نے پنجاب ہی کے ایک شہر سیالکوٹ میں اپنی زندگی کی پہلی صبح دیکھی تھی۔ سیالکوٹ میں ہی انھوں نے ابتدائی تعلیم حاصل کی اور یہیں ان کی طبیعت کے جوہر رونما ہوئے۔ مولوی میر حسن جیسے عالم استاد کا شرفِ تلمذ بھی اقبال کو سیالکوٹ میں ہی حاصل ہوا جس کے فیض سے اقبال نے نہ صرف فارسی اور عربی زبانیں ہی سیکھیں بلکہ ان کے اندر کا وہ مسلمان، جو ابھی تک بچپن کی دھول میں لپٹا ہوا تھا، اپنے خط و خال سے آشنا ہونے لگا۔ انٹرفس کا امتحان پاس کرنے کے بعد اقبال لاہور پہنچے اور گورنمنٹ کالج

میں داخل ہو گئے۔ لاہور کی آب و ہوا اقبال کے لیے بہت سازگار ثابت ہوئی۔ یہی وہ مقام ہے جہاں اقبال کو پروفیسر آرنلڈ جیسے استاد کی شفقت حاصل ہوئی، جو اقبال کے سفر یورپ کا پیش خیمہ بنی۔ لاہور ہی وہ شہر ہے جہاں لوگوں نے انھیں پہلے پہل ایک شاعر کے طور پر جانا۔ اگرچہ اقبال کی شاعری کا آغاز سیالکوٹ میں ہونے والے چھوٹے چھوٹے مشاعروں سے ہوتا ہے، جن کے لیے وہ غزلیں کہا کرتے تھے، لیکن وہ مشاعرے لاہور کے ہی تھے جہاں ان کی ذہانت اور ان کے زورِ کلام کو تسلیم کیا گیا۔ لاہور ہی سے شائع ہونے والے رسالہ 'مخزن' میں پہلی بار ان کا کلام زیورِ طباعت سے آراستہ ہوا۔

اقبال کی روزی روٹی کا سلسلہ بھی پنجاب ہی سے منسلک رہا۔ لاہور ہی وہ مقام ہے جہاں اقبال نے پہلی ملازمت حاصل کی اور یہیں وہ بعد میں ایک ایڈووکیٹ کی حیثیت سے پنجاب ہائی کورٹ سے وابستہ ہوئے۔ اپنے لب و لہجہ اور بود و باش کے اعتبار سے بھی اقبال خالصتاً پنجابی تھے۔ یورپ جانے سے پہلے وہ شلوار، قمیض اور پگڑی پہنتے تھے۔ یورپ کا قیام بھی ان کے لباس میں کوئی خاص تبدیلی نہ کر سکا، صرف یہ ہوا کہ وہ پگڑی کی جگہ ترکی ٹوپی پہننے لگے۔ اقبال کی گفتگو کا انداز بھی پنجابی تھا اور پنجابیت ان کی شخصیت سے بلا تکلف ٹپکتی تھی۔

اقبال کی شاعری کی نشو و نما میں بھی پنجاب کا بہت بڑا ہاتھ رہا ہے۔ اقبال کے ابتدائی کلام میں پنجاب کی دو چیزوں کو بہت دخل حاصل رہا ہے۔ ایک رسالہ 'مخزن' اور دوسرے انجمن حمایت اسلام۔ رسالہ 'مخزن' کے مالک شیخ عبدالقادر اقبال کے دوست تھے۔ اس رسالے کے لیے اقبال نے خاص طور سے کچھ نظمیں کہیں۔ غرض یہ کہ رسالہ 'مخزن' اقبال کے لیے باعثِ تحریکِ سخن ثابت ہوا۔ اس رسالے کی پالیسی اور اس کے مالک شیخ عبدالقادر کے نظریات بھی اقبال کی شاعری کو متاثر کرتے رہے۔ 'مخزن' علی گڑھ تحریک کا طرفدار تھا اور کانگرس کا مخالف۔ شیخ عبدالقادر بیان کی سادگی اور پُرکاری کے حامی تھے۔ قوم کا درد ان کے سینے میں کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا تھا۔ لہٰذا اقبال نے جو نظمیں مخزن کے لیے کہیں، ان میں قوم کا درد بھی ہے، بیان اور انداز کی سادگی بھی اور پرکاری و تاثیر بھی۔ مخزن سے اقبال

کے تعلق کو خود شیخ عبدالقادر یوں رقم کرتے ہیں کہ : "مخزن کے پہلے شمارے میں، جو ۱۹۰۱ء میں شایع ہوا تھا، اقبال کی نظم "ہمالہ" شایع ہوئی تھی۔ اور یہاں سے گویا اقبال کی شاعری کا پبلک طور پر آغاز ہوا۔ اور ۱۹۰۵ء تک، جب وہ ولایت گئے، یہ سلسلہ جاری رہا۔ اس عرصے میں عموماً وہ 'مخزن' کے ہر نمبر کے لیے کوئی نظم لکھتے تھے۔ اور جوں جوں لوگوں کو ان کی شاعری کا علم ہوتا گیا، جا بجا مختلف اخباروں اور رسالوں سے فرمائشیں آنے لگیں، اور انجمنیں اور مجالس درخواستیں کرنے لگیں کہ ان کے سالانہ جلسوں میں وہ اپنے کلام سے محظوظ کریں۔"[1] ڈاکٹر رفیق زکریا اس کی تائید میں رقم طراز ہیں کہ : "اقبال کی بہت سی مشہور نظمیں مثلاً ترانۂ ہندی، صبح کا ستارا، چاند، ہمالہ، ایک پرندہ اور جگنو اور رخصت اے بزم جہاں، پہلی مرتبہ مخزن میں ہی شایع ہوئیں۔ ان نظموں نے مسلمان قارئین کے ذہنوں کو انتہائی متاثر کیا۔ یہی وہ رسالہ ہے جس کے صفحات سے وہ عوام کے ذہن پر اپنی قابلیت کا سکہ جما سکے۔"[2]

کلامِ اقبال کی نشوونما میں انجمن حمایتِ اسلام نے بھی بہت اہم رول ادا کیا۔ یہ انجمن ۱۸۸۵ء میں، لاہور میں قائم ہوئی تھی۔ اس کے مقاصد میں مسلمان بچوں کی تعلیم و تربیت کا بندوبست کرنا، یتیموں کی امداد اور ان کی تعلیم کا انتظام کرنا اور عام مسلمانوں کی زندگی کو اسلام کی اعلیٰ قدروں کی طرف مائل کرنا شامل تھا۔ اس انجمن کے زیرِ اہتمام کئی اسکول جاری ہوئے۔ اقبال کو اس انجمن سے خاص محبت رہی اور وہ سالہا سال اس کے سالانہ جلسوں میں شریک ہو کر حاضرین کو اپنے کلام سے مستفید کرتے رہے۔ میرا خیال ہے کہ اقبال نے جو نظمیں بچوں کے لیے کہی ہیں (جن میں ان کی مشہور و معروف نظم "دعا" بھی شامل ہے) وہ بچے انجمن حمایتِ اسلام کے جاری کردہ اسکولوں میں پڑھنے والے بچے ہی ہوں گے۔ "دعا" نظم کا یہ شعر:

---

[1] بانگِ درا : دیباچہ : ص۶

[2] DR, RAFIQE ZAKARIA : RISE OF MUSLIMS IN INDIAN POLITICS. PAGE 227

ہو مرا کام غریبوں کی حمایت کرنا
درد مندوں سے ضعیفوں سے محبت کرنا

انجمن کے نصب العین کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔

پنجاب ہی سے اقبال کی سیاسی زندگی کا آغاز ہوتا ہے۔ انجمن حمایت اسلام کے جلسوں میں اقبال کے زور بیان کا جو سکہ مسلمانان پنجاب کے دل پر بیٹھا تھا، وہی اقبال کی سیاسی زندگی کا محرک بنا۔ پنجاب کے مسلمان اقبال کو اپنا مونس وغمخوار ہی نہیں سمجھتے تھے، اپنا لیڈر بھی تسلیم کرنے لگے تھے۔ اقبال اگرچہ کبھی بھی کلیتاً سیاسی آدمی نہ بن سکے لیکن پنجاب کی سیاست میں ان کو اچھا خاصا دخل حاصل رہا۔ وہ نہ صرف صوبائی مسلم لیگ کے ہی صدر منتخب ہوئے بلکہ ۱۹۳۰ء میں آل انڈیا مسلم لیگ کے الہ آباد سیشن کے صدر بھی اقبال ہی چنے گئے۔ اسی کانفرنس میں اقبال نے اپنے صدارتی خطبے میں قیام پاکستان کی طرف اشارہ کیا تھا اور اسی خطبہ سے اقبال سیاسی مفکر کے طور پر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ لاہور کے حلقہ سے اقبال کو پنجاب لیجسلیٹو کونسل کا ممبر چنا گیا اور وہ ۱۹۲۵ء سے ۱۹۲۸ء تک اس کے ممبر رہے۔ جب ڈھاکہ کے نواب سلیم الدین خاں ایجوکیشن کانفرنس میں شرکت کے لیے امرتسر آئے تھے تو اقبال نے ہی کشمیریوں کی طرف سے، ان کا استقبالیہ پڑھا تھا۔ پنجاب کی سیاست اور خاص طور سے مسلم سیاست سے اقبال کبھی قطع تعلق نہ ہو سکے، انھیں سیاسی مشاغل نے شاعر مشرق کو نظم سے نثر کی طرف گامزن کیا۔ قادیان اور احمدیہ تحریک سے متعلق سنہ ۱۹۳۶ء میں چھپے ان کے دو کتابچے ان کے سیاسی شعور اور سیاسی تفکر کے مظہر ہی نہیں ہیں بلکہ ان کی زور دار نثر نگاری کی ضمانت بھی دیتے ہیں۔

پنجاب ہی وہ خوش قسمت خطہ ہے جہاں اقبال کی شاعری جوش یقین سے غلاموں کا لہو گرماتی رہی اور یہیں سے ابھر کر یہ آواز ہندوستان میں گونجی اور بالآخر ہندوستان کی حدوں سے باہر نکل کر دنیا کے دوسرے ممالک تک پھیلی۔ پنجاب اقبال کا وطن تھا اور یہ سرزمین تمام عمر اقبال کے تحت الشعور سے وابستہ رہی۔ یہاں کا تہذیب تمدن، یہاں

کی آب و ہوا، یہاں کے کھیت کھلیان جابجا کلامِ اقبال کے دریچوں سے جھانک کر میرے اس بیان کی تائید کرتے ہیں کہ شاعر کا تخیل بھلے ہی آسمانوں تک پرواز کرنے کی قوت رکھتا ہو لیکن اس کے پاؤں اس دھرتی پر ہی رہتے ہیں جہاں وہ اپنی زندگی بسر کر رہا ہوتا ہے۔ اقبال نے اگرچہ یورپ سے لوٹنے کے بعد وطنیت سے متعلق اپنا تصور ہی تبدیل کر لیا تھا لیکن ان کے متعدد اشعار اس بات کی ضمانت ہیں کہ پنجاب ان کے تحت الشعور سے کبھی الگ نہیں ہوا:

مندر سے تو بیزار تھا پہلے ہی سے بدری
مسجد سے نکلتا نہیں ضدی ہے مسیتا!

جس کے دم سے دلی و لاہور ہم پہلو ہوئے
آہ اے اقبال وہ بلبل بھی اب خاموش ہے

یہ شالامار میں اک برگِ زرد کہتا تھا
گیا وہ موسمِ گل جس کا راز دار ہوں میں

کیسی پتے کی بات جگندر نے کل کہی
موٹر ہے ذوالفقار علی خاں کا کیا خموش

مدیرِ مخزن سے کوئی اقبال جا کے میرا پیام کہہ دے
جو کام کچھ کر رہی ہیں قومیں انھیں مذاقِ سخن نہیں ہے

یہ تو محض ایک اتفاق تھا کہ اقبال پنجاب میں پیدا ہوئے اور تمام عمر پنجاب ہی میں رہے۔ وہ پنجاب میں نہ بھی پیدا ہوئے ہوتے یا اگر انھوں نے پنجاب سے باہر سکونت اختیار کر لی ہوتی، تب بھی وہ ایسے ہی عظیم شاعر ہوتے، لیکن تب یقیناً ان کے کلام کا رنگ اور

آہنگ مختلف ہوتا اور بعض اشعار شاید کلامِ اقبال میں موجود نہ ہوتے۔ مثلاً یہ شعر:

مسجد تو بنا دی شب بھر میں ایماں کی حرارت والوں نے
من اپنا پرانا پاپی ہے برسوں میں نمازی بن نہ سکا

یہ شعر لاہور میں راتوں رات تعمیر ہونے والی مسجد کا فوری ردِ عمل ہے۔ پنجاب سے باہر ہونے پر بھی تعمیرِ مسجد کی خبر سن کر وہ کوئی شعر کہہ سکتے تھے لیکن تب شاید اس میں ردِ عمل کی وہ تیزی اور برجستگی نہ ہوتی، جواب موجود ہے۔ ایک اور شعر ملاحظہ ہو:

یا باہم پیار کے جلسے تھے دستورِ محبت قائم تھا
یا بحث میں ہندی اُردو ہے یا قربانی یا جھٹکا ہے

اس شعر کے مصرعِ ثانی میں ہندی اُردو کی جس بحث کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، وہ پنجاب کے آریہ سماج اور ہندو مہاسبھا کی دین تھی۔ اور اس مصرع کا آخری ٹکڑا - یا قربانی یا جھٹکا ہے، تو خالصتاً پنجاب کی دین ہے۔ پنجاب سے باہر جھٹکے کا رواج ہی نہیں تھا جھٹکا قربانی کی ضد ہے۔ پنجاب کے سکھوں نے مسلمانوں کے تئیں اپنے تنفر کے اظہار کے طور پر اسے اپنی سماجی زندگی میں ارادتاً شامل کیا تھا۔

پنجاب بنیادی طور پر زراعتی علاقہ ہے۔ ظاہر ہے کہ کھیت کھلیانوں سے متعلق جو استعارات و تلمیحات اقبال کے کلام میں دستیاب ہیں، وہ ان کے پنجابی ہونے کے سبب سے ہی ہیں۔ مثلاً:

شعلۂ خورشید گویا حاصل اس کھیتی سے ہے
بوئے تھے دہقانِ گردوں نے جو تاروں کے شرار

یا پھر یہ مصرع کہ:

میں ترے چاند کی کھیتی میں گہر بوتا ہوں

میرا اندازہ ہے کہ سنہ ۱۹۰۷ء کے آس پاس پنجاب میں کسانوں کی جو تحریک چلی تھی اور بعد ازاں جس کا نعرہ "پگڑی سنبھال جٹا" نعرۂ جہاد ثابت ہوا، اس نے بھی اقبال کی حساس طبیعت کو متاثر کیا تھا اور اقبال کا مشہور و معروف شعر:

جس کھیت سے دہقاں کو میسر نہ ہو روزی
اس کھیت کے ہر خوشۂ گندم کو جلا دو

اسی تحریک کے اثر کا نتیجہ ہے۔

اس قبیل کے بعض دوسرے اشعار بھی کلامِ اقبال میں ملتے ہیں۔ مثلاً

آشنا اپنی حقیقت سے ہو اے دہقاں ذرا
دانہ تو کھیتی بھی تو باراں بھی تو حاصل بھی تو

اقبال کے تحت الشعور میں موجود پنجابی روایات ہی ہیں جو کبھی ان کے کلام میں نہر کو گرداب کی 'بالیاں' پہناتی ہیں اور کبھی چرخ کے ہاتھوں عروسِ شام کی "بالی" چرا کر لے جاتی ہیں۔ یا پھر کبھی شورشِ زنجیرِ در سے معصوم بچے کو شاد کام کر دیتی ہیں۔ تحت الشعور میں گہرا اترا ہوا خطۂ پنجاب سے یہی تعلق اس وقت بھی اقبال کو یادِ دریائے راوی سے غافل نہیں ہونے دیتا۔ جبکہ ان کا کلام پنجاب تو کیا، ہندوستان بلکہ ایشیا کی جغرافیائی حدیں عبور کر کے، دنیا بھر کے مسلمانوں کے درد و غم کو اپنے اندر سمو کر، انھیں تجدیدِ عمل کا پیغام دے رہا ہوتا ہے:

رہے گا راوی و نیل و فرات میں کب تک
ترا سفینہ کہ ہے بحرِ بے کراں کے لیے

یہی وجہ ہے کہ فرنگی کے خلاف آوازِ احتجاج بلند کرتے ہوئے بھی اقبال کا ذہن پنجاب کے سود خور مہاجن کی اس روِش کو نظر انداز نہیں کرتا جس نے یہاں کے دہقان کو قرض کے بوجھ سے لدّو بنا رکھا ہے :

گو اس کی خدائی میں مہاجن کا بھی ہے ہاتھ
دنیا تو سمجھتی ہے فرنگی کو خداوند!

'بالِ جبریل' کی نظم "پنجاب کے دہقان سے" میرے مندرجہ بالا بیان کی تصدیق کرتی ہے۔ اس نظم میں اقبال پنجاب کے دہقان کی تنگ دستی اور خستہ حالی پر آنسو ہی نہیں بہاتے بلکہ اسے پیغامِ بیداری دے کر غلامی کا طوق اُتار پھینکنے کی دعوت بھی دیتے ہیں۔

'بانگِ درا' کی متعدد نظمیں مثلاً آفتاب، رام، کنارِ راوی، سوامی رام تیرتھ اور نانک بھی اقبال اسی لیے کہہ سکے چونکہ اقبال پنجابی تھے۔ یہ بھی ان کا جذبۂ پنجابیت ہی تھا کہ انھوں نے چشتیؒ کے ساتھ نانک کو بھی یاد رکھا :

چشتی نے جس زمیں میں پیغامِ حق سُنایا
نانک نے جس چمن میں وحدت کا گیت گایا

شعوری طور پر اقبال کی پنجاب سے نسبت اس وقت کھل کر سامنے آتی ہے جب وہ پنجابی مسلمانوں کی زبوں حالی سے پریشان ہو کر اپنے مخصوص (انداز میں، انھیں) یاد دلاتے ہیں کہ پنجاب وہ خطۂ مردم خیز ہے جہاں شیخ مجدد الف ثانیؒ جیسے صاحبِ اسرار اور سرمایۂ ملّت کے نگہبان ہو گزرے ہیں۔ "پنجاب کے پیرزادوں سے" عنوان کی نظم کے آخری حصّے میں اقبال کا اندازِ طنز یہ ہی نہیں ہوتا بلکہ تلخ و ترش بھی ہو جاتا ہے۔ کہتے ہیں :

آئی یہ صدا سلسلۂ فقر ہوا بند
ہیں اہلِ نظر کشورِ پنجاب سے بیزار

اسی طرح "ضربِ کلیم" میں بھی اقبال پنجابی مسلمانوں کے چلن سے سراسیمہ دکھائی دیتے ہیں کہ وہ فرنگی کے سامنے سربسجدہ ہوکر اپنے ذوقِ عمل سے کنارہ کشی اختیار کر چکا ہے :

پنجاب کے اربابِ نبوت کی شریعت
کہتی ہے کہ یہ مومنِ پارینہ ہے کافر

اگرچہ اقبال کو شدت کے ساتھ اس بات کا احساس ہے کہ اپنے کلام کے ذریعے جو پیغام انھوں نے دنیا کے دوسرے ممالک تک پہنچا دیا ہے، اس کی صدا سے پنجاب کے خس و خاشاک بھی گونج رہے ہیں :

اک ولولۂ تازہ دیا میں نے دلوں کو
لاہور سے تا خاکِ بخارا و سمرقند

لیکن انھیں افسوس ہے کہ پنجابی مسلمان کی طبیعت تازہ پسند رہی اور وہ :

تاویل کا پھندا کوئی صیاد لگا دے
یہ شاخِ نشیمن سے اترتا ہے بہت جلد

پنجاب کے لیے اقبال کی یہ محبت اور پنجابی مسلمانوں کے لیے ان کی فکرمندی ان کے لیے باعثِ الزام بھی بنی۔ اقبال کے کلام میں ملنے والے باہم متضاد خیالات و میلانات کی بنا پر مجنوں گورکھپوری نے کہا: "اقبال کی تنگ نظری اور غلط فکری میلانات کے جہاں اور بہت سے اسباب ہیں وہاں ایک سبب شاید یہ بھی ہو سکتا ہے کہ وہ اتنی بڑی شخصیت کے باوجود ٹھیٹھ پنجابی تھے۔ پنجابی فطرتاً صوبائی فرق و امتیاز کا دل سے معترف اور قائل ہوتا ہے۔ اقبال چونکہ اتنے بڑے مفکر اور مبصر تھے اس لیے ان کے یہاں جغرافیائی اور صوبائی فرق و امتیاز نے خیالات اور اعتقادات کی حدبندی

کی شکل اختیار کرلی اور ملکیت اور قومیت کچھ مجرد ہو کر ملیت بن گئی ہے[1]" میری نظر میں یہ الزام ہی نہیں، بہتان بھی ہے۔ اقبال کی ٹھیٹھ پنجابی طبیعت نے انھیں صوبائی حدبندیوں میں محدود نہیں کیا بلکہ صوبے اور ملک کی حدبندیاں توڑ کر انھوں نے دُنیا بھر کے مسلمانوں کو ایک لڑی میں پرونے کی وہ کامیاب کوشش کی ہے، جس کی مثال کسی دوسرے شاعر کے یہاں نہیں ملتی۔ اقبال کی پنجابی طبیعت ہی تھی جس نے اُردو شاعری کی نسوانیت کو مردانگی میں تبدیل کرکے، اپنے قارئین کو "مردِ مومن" اور "شاہین" جیسے بامعنی اور پُر اثر الفاظ سے روشناس کیا۔ اقبال کے کلام کا زور، ان کی طبیعت کی بلند پروازی، ان کے انداز کا تیکھا پن ہی ہے جو زہر کی طرح کا تریاق کرتا ہے۔ ان کی للکار ہی تھی جس نے بانگِ درا بن کر مسلمانانِ ہند کے غلامی کی نیند میں پڑے قافلے کو بیدار کیا اور ایک ضربِ کلیم سے ان کی رگوں میں منجمد خون کو نئی گرمی اور نئی حرارت عطا کی۔

---

[1] مجنوں گورکھپوری : اقبال ص ۳۵

پنجابی غزل

پر

اُردو کا اثر

جس زمانے میں پنجابی 'بولی' سے 'زبان' بننے کی کوشش میں تھی، اس زمانے میں اُردو غزل اپنے عروج پر پہنچی ہوئی تھی۔ پنجابی کے شعراء نے اُردو مشاعروں کا رنگ دیکھا تھا اور وہ اُردو غزل کی مقبولیت کے قائل تھے۔ اس لیے یہ ضروری تھا کہ وہ شعوری یا غیر شعوری طور پر اُردو زبان اور اس کے ادب کا اثر قبول کرتے۔ پنجابی نے چونکہ یہ صنفِ سخن اُردو سے مستعار لی تھی، اس لیے فارسی علمِ عروض سے واقفیت حاصل کیے بغیر یہ ممکن ہی نہیں تھا کہ پنجابی شعراء کامیاب غزل کہہ سکتے۔ پنجابی کے ادیب اور نقاد ہمیشہ اس خیال کے حامی رہے ہیں کہ کوئی بھی "کوئی فارسی یا کم از کم اُردو شاعری کے مطالعہ کے بغیر مجموعی طور پر کامیاب غزل کہنے کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔"[۱] لیکن غزل کہنے کے شوق میں اکثر پنجابی شعراء نے علمِ عروض سے واقفیت حاصل کیے بغیر ہی غزلیں کہیں جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ پنجابی غزل اُردو غزل سے مختلف کوئی اور ہی چیز بن گئی۔ پنجابی کے اکثر شعراء تو غزل اور نظم میں امتیاز کرنے سے بھی قاصر ہیں۔ یہی وجہ تھی کہ باوا بلونت اور دھنا سنگھ تیر جیسے پنجابی شعراء نے اپنی غزلوں کے عنوان تلاش کیے۔ حالانکہ غزل کا عنوان سوائے غزل کے اور کچھ ہو ہی نہیں سکتا۔ عنوان نظم کا ہوا کرتا ہے جو نظم کے موضوع کی عکاسی کرتا ہے۔ غزل کسی ایک موضوع پر نہیں کہی جاتی۔

---

[۱] کرتار سنگھ بلگن : بھومیکا : تیریاں یاداں میرے گیت از متوالا۔

غزل کا ہر شعر مضمون کے اعتبار سے منفرد حیثیت کا مالک اور آزاد ہوتا ہے۔ اپنے آپ میں مکمل غزل کے ایک شعر کا دوسرے شعر سے صرف تکنیکی رشتہ ہوتا ہے۔ اس بنیادی واقفیت سے محروم پنجابی شعرا نے اپنی کئی نظموں کو بھی غزل کا عنوان دے دیا ہے۔ اس لیے اردو نظمیں غزل کے اشتمال پہ لکھی گئی ہیں۔ مشہور شاعر پروفیسر موہن سنگھ کی "جیسے میرے" مجموعے میں شامل پانچویں غزل، غزل نہیں، نظم ہے۔ اسی طرح حرمن سنگھ شیدا کی نظم "جیون نے موڑ لیے"، سکھن سنگھ ساتھی کی "آپ میں"، رشتو کا رکی "شمال دی رات"، ترتین ڈھنوں کی "ہمت نہ ہار ساتھی"، بابر سیلے کی "نواں سویرا" اور "یاد" نظمیں ہیں غزلیں نہیں۔

علم عروض سے ناواقفیت کے باعث ہی اکثر پنجابی شعرا نے بحر و وزن کی پروا نہیں کی ہے۔ گورچرن سنگھ عرشی نے اپنی کتاب "باوا بلونت دی کاوکلا" میں باوا جی کے بعض اشعار کی تقطیع کر کے کہا ہے کہ "ان اشعار کی تقطیع سے معلوم ہوتا ہے کہ باوا بلونت کو نہ صرف یہ کہ عروض سے واقفیت اور عروض کا گیان ہے بلکہ پتہ چلتا ہے کہ اس ضمن میں ان کا مطالعہ عمیق ہے۔"[1] لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ان کی شاعری مکمل طور پر عیوب سے پاک ہے۔ خود یہ عرشی صاحب کو اعتراف ہے کہ علم عروض کی اچھی خاصی واقفیت کے بغیر بے عیب غزل نہیں کہی جا سکتی۔ لیکن میں یہاں جس مضحکہ خیز صورتِ حال کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں وہ یہ کہ پنجابی کا شاعر ہی نہیں، پنجابی کا نقاد بھی عام طور پر علم عروض سے نابلد ہے۔ عرشی کی تذکرہ کتاب میں درج باوا صاحب کے اشعار اور ان کی تقطیع دونوں غلط ہیں۔ مثال کے طور پر ایک مصرع دیکھیے۔ "کلاہی مردہ قوماں نوں نواں جیون بخشدی ہے" مصرع کی تقطیع کر کے عرشی صاحب نے اسے درست قرار دیا ہے جبکہ لفظ "بخش" میں "خ" ساکن ہے۔ یہ مصرع تقطیع کی کسوٹی پر کھرا نہیں اترتا جب تک اسے اس طرح نہ کر لیا جائے کہ "کلاہی بخشدی ہے مردہ قوماں نوں نواں جیون"۔

اس کے باوجود پنجابی میں گزشتہ ایک صدی سے غزل کہی جا رہی ہے۔ پنجابی غزل

۱؎ گورچرن سنگھ عرشی: باوا بلونت دی کاوکلا: ص ۶۱

نے اپنے لیے بعض نئے راستوں کا انتخاب بھی کیا ہے۔ مثلاً اُردو غزل میں محبوب کا ذکر مونث الفاظ میں نہ کر کے مذکر الفاظ میں کیا جاتا ہے۔ عورت سے متعلق تمام جذبات و احساسات کے ذکر میں اُردو کا شاعر محبوب کو مذکر فرض کر لیتا ہے۔ لیکن پنجابی شعراء کی طبیعت نے اس طرز کو پسند نہیں کیا۔ نتیجۃً پنجابی غزل میں محبوب مرد نہ ہو کر عورت ہوا۔ یہ عورت بھی پنجابی ماحول کی پیدا وار ہے، جو نہ اُردو شاعری کے معشوق کی طرح ظالم ہے، نہ تلوار کھینچے پھرتی ہے اور نہ قتلِ عام کا بازار گرم کرتی ہے۔ اس کے برعکس یہ عورت کھیتوں میں پھدکتی ہے، تنجنوں میں ناچتی ہے اور تھیٹر اور دن پہ گاتی ہے۔ غرضیکہ وہ اس زمین پر رہتی ہے، شاعر کے تخیل یا تصور میں نہیں۔

پنجابی غزل کی انفرادی حیثیت کو ثابت کرنے والی مندرجہ بالا اور ایسی متعدد دوسری دلیلوں کے باوجود یہ حقیقت ہے کہ پنجابی غزل پر اُردو کا بہت گہرا اثر پڑا ہے جو نہ رہ کر ایوانِ غزل کے دریچوں سے جھانک کر اس بیان کی تصدیق کرتا ہے کہ یہ محل اُردو کی بنیادوں پر ہی کھڑا ہوا ہے۔ اُردو کا اثر قبول کرنے میں سب سے پہلی بات جو پنجابی غزل نے اپنائی وہ ہے اُردو الفاظ کا استعمال۔ ان الفاظ کا استعمال کئی طرح سے ہوا ہے۔ بعض الفاظ تو ایسے ہیں جو جوں کے توں ہی رکھ لیے گئے ہیں، مثلاً موہن سنگھ کی ایک غزل کے قوافی ہیں۔ مہربان، شبستان گلستان، بادبان، طوفان، آسمان وغیرہ۔ غرض مند، ضمیر، خود غرض، رقابت، خداداد، سرد مہری، غمخوار جیسے سینکڑوں الفاظ پنجابی کی غزلوں میں بآسانی ملتے ہیں۔ اکثر شعراء کے یہاں تو اُردو الفاظ اپنی فارسی اضافتوں کے ساتھ موجود ہیں۔ دیکھیے:

ایسے دیچ ہے شبِ وصال تیرا

دیوان: ہجر وصل دیاں گھڑیاں: ص ۱۶

ایہہ بےخودی اور محل ایہہ شان و شوکت اوہ جگر

اُپاشک: رتن دیپ: ص ۴۶

ساڈے ہستی دے تاراں نوں چھیڑ جاؤ

اُپاشک: بسنت بہار: ص ۶۸

گل و بلبل حسن تے عشق دا قصہ نہ ہن چھیڑو

اُپاشک: سردل: ص ۶۵

اس فلسفۂ فانی نوں گھڑیاں ہے امیراں نے

باوا بلونت : سگندھ سمیر ص ۹۷

غم ہجر دل نوں ستائے تاں کی کراں

بلبیر جیت : لوک پیڑاں : ص ۱۵

مندرجہ بالا مصرعوں میں اُردو الفاظ کا استعمال فارسی اضافتوں کے ساتھ ہوا ہے۔ پنجابی میں ان کا یہ روپ مستعمل نہیں ہے، بلکہ انھیں وصل دی شب، شان تے شوکت، ہستی دا ساز، گل تے بلبل، فانی فلسفہ اور ہجر دا غم کے روپ میں ہی قبول کیا جا سکتا ہے۔

بعض شعراء نے اُردو قواعد سے انحراف کیا ہے۔ مثلاً واحد سے جمع بناتے وقت انھوں نے جمع الجمع بنا لیا ہے۔

اپنے جذباتاں دا مُنہ اخون اس طرح دیکھ کے تے

نرنجن سنگھ تانگھی : تانگھاں پیار دیاں : ص ۲۲

یہاں لفظ 'جذبات' پہلے ہی 'جذبہ' کی جمع تھا، شاعر نے اسے جمع الجمع بنا دیا۔

اکثر شعراء نے اُردو الفاظ کو پنجابیت کا رنگ عطا کر کے انھیں پنجابی جیسا بنانے کی کوشش بھی کی ہے۔ جیسے :

اے حُسینو تہاڈی ملوں بن روپ نوں میں کی کراں

رام سروپ انکھی : مٹک چانناں ص ۳۴

کیتا نہیں جنھاں نے اعتبار زندگی دا

ایشور چترکار : جھجھر ازلاں دی : ص ۲۵

مندرجہ بالا دونوں شعروں میں 'حُسینو' اور 'اعتبار' اُردو کے 'حسین' اور 'اعتبار' کا پنجابی

روپیہ گیا۔

الفاظ کے علاوہ پنجابی شعراء نے بہت سے محاورے بھی اُردو سے مستعار لیے ہیں۔

مثلاً:

نہیں حد تاب لا سکدی کوئی اکھ روپ تیرے دی

گورچرن سنگھ : جھیڑا انازمانی : ص ۲۷

دامن سی اُڈو تساں دا کہ پئی عتاب دا

زیا شک : سوز دل : ص ۸۸

یہاں 'تاب لانا' اور 'عتاب' کا نئے محاوروں کا استعمال کیا گیا ہے۔

تکنیک کی اعتبار سے ہی، اُردو سے پنجابی غزل نے فارسی کی بحریں بھی لی ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ اکثر شعراء اس شعبے میں ناکام رہے ہیں۔ ہر شعر کو مضمون کے اعتبار سے آزاد اور بجائے خود مکمل رکھنا بھی پنجابی غزل نے اُردو ہی سے سیکھا ہے۔ لیکن یہاں بھی پنجابی کے بہت سے شعراء کامیاب نہیں رہے بلکہ پنجابی غزلوں میں بعض اشعار خیال کی کمی کے باعث بے معنی بھی ہو گئے ہیں۔ مثال کے طور پر برہمن سنگھ اُشک کا ایک شعر لیجیے:

ملیا در یار دا پر پیار بھکھا ہی رہیا
دید ہویا یار دا دیدار بھکھا ہی رہیا

(یار کے در پر جا بیٹھے لیکن ہمارا پیار بھوکا ہی رہا۔ یار کا دیدار تو ہوا لیکن دیدار بھوکا رہا۔) اس شعر کا مصرع اولیٰ ایک خیال کے بیان کو مکمل کر دیتا ہے۔ مصرع ثانی کا نہ کچھ مطلب ہے اور نہ اس کا مصرع اولیٰ سے کوئی تعلق۔ جب یار کا دیدار ہی ہو گیا تو دیدار کی بھوک کا کیا مطلب ہوا؟

تخلص رکھنے کی روایت بھی پنجابی شعراء نے اُردو ہی سے حاصل کی ہے۔ اُردو

کے وہ شعراء جن کے نام غیر ادبی ہوا کرتے تھے، عام طور پر کوئی قلمی نام رکھ لیا کرتے تھے۔ اپنے اصلی نام کا چونکہ مقطع میں استعمال بھونڈا معلوم ہوتا تھا، اس لیے وہ لوگ تخلص سے کام لیتے تھے۔ یہ روایت اُردو میں ابھی تک قائم ہے۔ سید ضمیر سیاہ نے الفاظ میں یوں لکھا ہے کہ چونکہ ببجو داس مقطع میں "اے ببجو" لکھنے سے گریزاں تھے، اس لیے جوش تخلص کر لیا۔ پنجاب کے بعض ایسے شعراء بھی تخلص اختیار کیے ہوئے ہیں جو غزل نہیں کہتے۔ یہاں پنجابی والوں نے اُردو کے برعکس یہ روش اختیار کی کہ وہ اپنے شہر یا گاؤں کی نسبت کو ہی مقطع میں استعمال کرنے لگے :

ہُن دشمناں دی کوئی نہیں لوڑ نورپوریا
جد تیرے کول ہن ایہہ پیارے جیہے یار باقی

نند لعل نورپور کے رہنے والے تھے، لہٰذا نورپوری ان کا تخلص ہو گیا۔

غزل کی طرح غزل کہنے کے علاوہ پنجابی شعراء نے غزل کی تکنیک کو چھند کے طور پر بھی استعمال کیا ہے۔ اسے پنجابی میں "غزل چھند" کہا جا سکتا ہے۔ قافیہ اور ردیف کی پابندی کے ساتھ مخصوص بحر میں لکھی گئی نظم کو "غزل چھند" کی نظمیں کہنا بہتر سمجھتے ہیں۔ رام سروپ انکھی کی نظمیں بعنوان "کدیں نہ توں"، "نگل"، "اک گیت دھرتی دے ناں"، "آمیوں والاں دی دھوپ"، "لمبی دی جاہ وگری"، "دو دھواں"، تارا سنگھ تیر کی نظمیں بعنوان "تواں ایہ جتی"، "مقیما"، "اکھبلا مروہ"، گوردنا نک ایشر سنگھ، اپاشک کی نظمیں، "جنور تیری"، "پرچول"، "تواں نیلی حویلی" اور ان کی کتاب "بسنت بہار" کے حصے "من ترنگ" کی متعدد نظمیں، ملکیر سنگھ دل کی نظمیں "آشا وادی"، "دکھ دارو"، "ترہیبی" نام کی کتاب کے حصے "موج بہار" میں جگجیت تلسی کی نظمیں غزل چھند میں لکھی ہوئی نظمیں ہیں۔ ان نظموں میں نہ صرف قافیہ ردیف کی پابندی ہی دیکھی جا سکتی ہے بلکہ بعض کے یہاں تو مقطع بھی موجود ہے۔

موضوع کے اعتبار سے بھی پنجابی غزل نے اُردو کا اثر قبول کیا ہے۔ ساقی، محفل

شیخ، آشیانہ، چمن، شمع و پروانہ وغیرہ موضوعات اُردو سے ہی پنجابی میں آئے ہیں۔ ملاحظہ کیجیے :

دارو وچ شیخ نوں دیو غوطے
بہت کر چُکے ہاں آداب دی گل

——— موہن سنگھ : ساوے پتر

(شیخ صاحب سے بہت ادب سے بات کر چکے، اب انھیں شراب میں ڈبو دیجیے)

کی ہویا تیری محفل دی اسیں نِت شو بھا بن نہ سکے

——— موہن سنگھ : آوازاں : ص

(کیا ہوا اگر ہم ہمیشہ کے لیے تمھاری محفل کی زینت نہ بن سکے)

خوف نہ صیاد دا بجلی دا ڈر
بلبلے آج آشیانہ بدلیا

——— اُپاشک : سردل : ص ۵

(اے بلبل ہم نے اب آشیانہ ہی بدل لیا۔ اب ہمیں نہ صیاد کا خوف ہے اور نہ بجلی کا ڈر)

کتھے سارے جگ دا دلا کتھے اک زلفاں دا خم

موہن سنگھ : آوازاں : ص ۵

(کہاں دُنیا بھر کے بکھیڑے اور کہاں ایک خم زلفِ یار کا)

پنجابی نے متعدد قصے بھی اُردو سے ہی لیے ہیں جو پنجابی غزل کے پس منظر میں جابجا

موجود ہیں۔ شیریں فرہاد، موسیٰ طور، یوسف زلیخا اور منصور وغیرہ کے قصے اپنے اندر سمو کر پنجابی غزل کے استعاروں میں ہی اضافہ نہیں ہوا، اس سے اظہار کی قوت میں بھی اضافہ ہوا ہے۔ مثال کے لیے ایک ایک شعر یا مصرع ہی کافی ہو گا :

پہاڑ رات دا ہر روز کٹدے ہاں اسیں
سی اِکو وار ہی پربت نوں کٹیا فرہاد

موہن سنگھ : وچھ میر : ص۱۱

(فرہاد نے تو ایک بار ہی پہاڑ کاٹا تھا مگر ہم تو ہر روز پہاڑ جیسی رات کاٹتے ہیں)

موسیٰ دی دوڑ توں ودھ پہنچ کیوں سی طور تک

تخت سنگھ : جھم ازار جانی : ص۵۱

(موسیٰ کی پہنچ زیادہ سے زیادہ طور تک ہی تھی)

نہ یوسف بکن نہ مدھر زلیخا دی مرے کوئی
صفا مجبوریاں توں مصر دا بازار کروا چا

باوا بلونت : سگندھ سمیر : ص۵۸

(مصر کے بازار کو مجبوریوں سے نجات دلاتے جاؤ تاکہ پھر کبھی نہ یوسف کو بکنا پڑے اور نہ کبھی زلیخا کی آرزوؤں کا خون ہو)

آؤ قصہ چھیڑیے منصور تے سولی دا پھر
گل نہ ایویں زلف دی لمکائی جاؤ دوستو

موہن سنگھ : آوازاں : ص۵۲

(دوستو! زلف کی بات کوئی طول ست دیے جاؤ۔ آؤ ایک بار پھر منصور اور سولی کا قصہ چھیڑیں)

اگرچہ پنجابی شاعری کے لیے اسلام کوئی اجنبی مذہب نہیں تھا اور پنجابی شاعری کا بوٹا مسلمان صوفی شاعروں نے ہی لگایا تھا لیکن پنجابی غزل میں مروج اسلامی کلچر سے تعلق رکھنے والے استعارات اس نے اردو سے ہی لیے ہیں۔ جنت، محشر، حوا اور اسلامی ماحول پنجابی غزل کو اردو سے ہی ملا ہے۔

حور، غلمان، کوثر و تسنیم
ایہہ تری جاپدی کتاب دی گل

موہن سنگھ: کچے میر: صفحہ ۶۲

موہن سنگھ جنت سے متعلق اسلامی عقیدے کا ہی سہارا لیتے ہیں۔ اسی طرح اسلام کا یہ عقیدہ ہے کہ بعد از مرگ منکر اور نکیر قبر میں مردے سے سوالات کرتے ہیں۔ یہ عقیدہ بھی پنجابی غزل کا موضوع بنا۔ دو نند لعل نورپوری نے کہا:

قبر وچ فرشتے نیں ساہ لین دندے
گناہاں دے ڈرتوں دبایا ہویا ہاں

نند لعل: سوغات: صفحہ ۱۵

(قبر میں بھی فرشتے دم نہیں لینے دیتے۔ میں تو گناہوں کے ڈر سے دبا ہوا ہوں۔)

اسلامی عقائد، اسلامی تاریخ اور اسلامی کلچر کا اثر ذیل کے اشعار میں نمایاں طور پر دیکھا جاسکتا ہے:

بھاویں کافر ہاں پھر بھی منّدا ہاں
روزِ محشر اتے حساب دی گل!

موہن سنگھ: کچے میر: صفحہ ۶۳

(اگرچہ کافر ہوں، تب بھی روزِ محشر اور حساب کی بات پر مجھے یقین ہے)

سی کنک کھان دا تاں ایویں ذرا بہانہ
جنت زمین تو میں کرکے نثار آیا!

چیتر سنگھ : جھمر : ص۴۴

(گندم کو چھونے (کھانے) کا تو بہانہ ہی تھا ورنہ میں خود جنت کو زمین پر قربان کر کے آیا ہوں)

چمن جد کربلا وچ مرگیا منگے بنا پانی

گورچرن سنگھ : جھمر : ص۸

(اے چمن جب میں کربلا میں شہید ہوا اور میں نے پانی تک نہ مانگا)

پنجابی غزل پر پڑے اردو کے اثر کو اس طرح بھی دیکھا جا سکتا ہے (اور پنجابی اشعار میں ایسی مثالیں کثیر تعداد میں موجود ہیں) کہ کسی شعر میں صرف ایک آدھ لفظ پنجابی کا ہوتا ہے، باقی تمام الفاظ اردو کے ہوتے ہیں۔ اگر اس ایک آدھ لفظ کو بھی اردو کے متبادل لفظ سے بدل دیا جائے تو شعر ہی اردو کا ہو جاتا ہے۔ ملاحظہ ہو :

جا الوداع حبیب ترا بہت شکریہ
اگوں مرا نصیب ترا بہت شکریہ

گورچرن سنگھ جھمر : ص۹

مندرجہ بالا شعر میں مصرعِ ثانی کا پہلا لفظ ہی پنجابی کا ہے، باقی سب اردو ہے۔ اس لفظ کی جگہ اگر "آگے" لفظ رکھ دیا جائے۔ "آگے مرا نصیب..." تو یہ شعر پنجابی کا شعر ہی نہیں رہتا۔

اردو کا اتنا گہرا اثر قبول کرنے کے باوجود پنجابی غزل اردو غزل سے میلوں پیچھے ہے۔

اس کا سبب یہ ہے کہ پنجابی کے اکثر غزل گو شعراء علمِ عروض سے ناآشنا ہیں اور اس بات سے بے پرواہ کہ شعر میں مضمون پیدا ہوتا ہے یا نہیں۔ پنجابی غزل کی اس حالت پر تلخ و ترش لہجے میں تبصرہ کرتے ہوئے بشن سنگھ اپاشک کہتے ہیں : " ہر نتھو خیرا جسے بھی دیکھو غزل کا استاد بنا بیٹھا ہے۔ اگر میرے ہاتھ میں قانون ہو تو میں کئی لوگوں کے قلم پر پابندی لگادوں اور کئی بڑے بڑے شعراء کو اردو شاعری کا چربہ اتارنے کے جرم میں جیل بھجوادوں۔ یہ سمجھتے ہیں کہ جنتا ہماری چوری کے بارے میں کچھ نہیں جانتی۔ کیا آنے والا زمانہ ان کی ذہنیت پر ماتم نہیں کرے گا؟ [1]" شاید یہی سبب ہے کہ " غزل کہنے کے وہم میں بہت سے نئے شاعر اپنا اور قارئین کا وقت ضایع کرتے ہیں [2]۔"

لیکن تب بھی، اس کا یہ مطلب نہیں کہ ہمیں پنجابی غزل کے مطالعہ سے یکسر مایوسی ہی دستیاب ہوتی ہو۔ دورِ حاضرہ کے بعض شاعر ایسے بھی ہیں جو غور و فکر سے شعر کہتے ہیں اور جو بے راہ روی سے گریز کرنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ جدید ترین غزلوں پر اردو کا اثر نسبتاً کم ہو رہا ہے اور کسی حد تک بحر و وزن کا خیال رکھنے کی کوشش بھی کی جا رہی ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ پنجابی کے غزل گو شعراء تکنیک اور موضوع کے اعتبار سے اپنی غزلوں کو مکمل اور عیوب سے پاک بنانے کی کوشش کریں تاکہ اردو کی طرح پنجابی غزل بھی قارئین اور سامعین کو متاثر کر سکے اور اسے پنجابی ادب میں قابلِ قدر مقام حاصل ہو۔

OO

۱۔ بشن سنگھ اُپاشک : سردل : ص ۶

۲۔ کرتار سنگھ بگّن : بھومیکا رس رنگ از دیوان سنگھ : ص ۱۱

شیخ فریدؒ
کا
فلسفہ

رشیوں منیوں کی اس مقدس سرزمین ہندوستان کو روحانیت کے میدان میں لاثانی مقام حاصل ہے۔ یہ ملک وہ ہے، جس کی فضاؤں میں کبھی مقدس ویدوں کی رچائیں گونج رہی ہیں تو کبھیں دیشش ہوا پر اڑتی ہوئی اذان کی آوازیں اس کے باشندوں کا طواف کر رہی ہیں۔ روحانیت کی اسی آسمان کا ایک تابدار ستارہ ہیں شیخ فریدالدین گنج شکرؒ جنہیں ہندوستانی ادب ‘بابا فریدؒ’ کے نام سے یاد کرتا ہے۔ آپ کی عظمت کا اندازہ اس ایک واقعہ سے ہی ہو سکتا ہے کہ تین صدیوں تک مسلسل سینہ بہ سینہ رواں رہ کر آپ کے ارشادات جب بابا نانک تک پہنچے تو وہ خود چل کر پاک پٹن گئے اور انھوں نے آپ کے بارھویں سجادہ نشین سے آپ کا کلام حاصل کیا۔ پانچویں سکھ گورو نے آپ کے کلام کو گورو گرنتھ صاحب کی زینت بنایا۔

شیخ فریدؒ ایک سچے مسلمان سنت تھے۔ روزہ نماز کی پابندی آپ کی زندگی کا رتہ تھی۔ نماز میں جھکا ہوا سر آپ کے نزدیک بہت اہمیت رکھتا ہے۔ فریدؒ کا عقیدہ تھا کہ جو شخص خدا کے سجدے میں سرنگوں نہیں ہوتا، وہ انانیت کا شکار ایسا مغرور شخص ہے جو اپنے علاوہ کسی دوسرے کے وجود کو تسلیم ہی نہیں کرتا۔ آپ کے نزدیک نماز سے بے نیاز آدمی اور جانور میں کوئی فرق نہیں ہے۔

فرماتے ہیں:

فریدا بے نواز کتیا پہرنہ ہی ریت
کبہی چلی نہ آئیا پنچے وقت مسیت

شیخ فرید شریعت اور طریقت دونوں میں یقین رکھتے ہیں۔ ایک طرف جہاں وہ فرشتوں کے وجود کو تسلیم کرکے، اسلام کے بنیادی عقائد پر اعتقاد کا اظہار کرتے ہیں وہاں دوسری طرف جنت اور جہنم کی حقیقت کو بھی اسی مضبوطی سے قبول کرتے ہیں۔ فرید کے کلام سے ظاہر اسلامی فلسفہ کو دیکھا جائے تو ان کے نزدیک یہ دنیا بے ثبات و فانی ہے یہاں ہر لمحہ انسان کا امتحان ہوتا ہے۔ دنیاداری میں الجھ کر جو لوگ اپنی انفرادی حیثیت کو قبول کر بیٹھتے ہیں وہ نہ صرف خدا کے وجود اور اس کی موجودگی سے ہی منکر ہوتے ہیں بلکہ امتحان میں ناکامیاب بھی ہوتے ہیں۔ فرید کے نزدیک یہ دنیاداری ایک دھوکا ہے اور اس دھوکے سے بچنے کا آسان راستہ یہی ہے کہ انسان شیطان کے بہکاوے میں نہ آئے۔ اس احتیاط کے برتنے کا آسان طریقہ یہ ہے کہ وہ ان مصائب کو، اس عذاب کو یاد رکھے، جو اس کی بداعمالیوں کے سبب اس کی روح کو قبر میں حاصل ہوگا۔ یہ بات ذہن میں رکھے کہ جس جسم پر وہ اتنا ناز کررہا ہے اسے کسی وقت بھی، کسی حالت میں بھی، کسی مقام پر بھی ملک الموت مٹی کی ڈھیری میں تبدیل کرسکتا ہے۔ اور یہ حقیقت بھی پیش نظر رکھے کہ آخر اس کے اعمال کا حساب ہوتا ہے۔ حساب کی اس ساعت میں کوئی اس کا مددگار نہ ہوگا، نہ ماں نہ باپ، نہ بہن نہ بھائی، نہ دوست نہ احباب، نہ مکان نہ جائداد، نہ زر نہ دولت۔ وہاں صرف اپنی ذات کے اعمال ہی بنائے فیصلہ ہوں گے:

فریدا جنہاں کماں ناہیں گن تے کمڑے وسیار
مت سرمندہ تھیوہی سائیں دے دربار

یہی نہیں، شیخ فرید دنیا کی ان فریب کاریوں سے بچنے کے لیے اور طریقے بھی بتاتے ہیں۔ سب سے اعلیٰ طریقہ جو کلام فرید سے نمایاں ہوتا ہے، وہ ہے "مستقل مزاجی"۔ غیر مستقل مزاجی تکبر کو جنم دیتی ہے، گناہوں کو تقویت دیتی ہے اور انسان کو راہ مستقیم

سے ہٹا کر غلط راستے پر چلاتی ہے :

فریدا من میدان کری ٹوئے ٹبے لاہی
آگے مول نہ آوسی دوزخ سندی لحاہی

زمینِ قلب اگر ہموار ہو جائے، اپنے بیگانے کا فرق اگر ذہن سے نکل جائے تو ریاضت کا راستہ آسان ہو جاتا ہے۔ متلونِ قلب بے گناہ نہیں ہوتا اور اعتقاد کے جمانے کے لیے اولین شرط ہے یقین۔ یقین اس حقیقت اور اس امر کا کہ اس تمام کائنات میں خدا ہر جگہ موجود ہے اور یہ کل کائنات اسی کے نور کا پرتو ہے، جسے آخر ایک دن اسی میں مدغم ہونا ہے۔ اگر یہ یقین پختہ ہو جائے تو انسان بغیر تردد کے ہی معتقدین جاتا ہے۔ درویشی از خود ہی اس کی زندگی میں اس قدر گہرے اُتر جاتی ہے کہ اس کے طور طریقے ہی بدل جاتے ہیں۔ ” سندا کس نوں آکھیئے جاں تس بن کوئی ناہیں “ بھلے اور بُرے کا امتیاز ہی ختم ہو جاتا ہے۔ یہاں پہنچ کر انسان سمدرشی بن جاتا ہے۔ کائنات کے ذرّے ذرّے کو خدا کا عکس مان کر، کائنات کے رگ و ریشے میں خدا کو موجود جان کر، وہ بُرا کسے کہے گا، کس کے تئیں نفرت کا جذبہ اپنے اندر رکھے گا، کس سے بیر کرے گا؟ اپنی اس بات کو اور زیادہ آسان بنا کر بیان کرنے کے لیے شاعر فریدؒ تمثیل کا سہارا لیتے ہیں۔ ایک عورت اپنی سہیلی سے دریافت کرتی ہے کہ :

کون سو اکھر کون سو گُن کون سو منیا منت
کون سو ویسو ہوکری جت وس آوے کنت

اے سہیلی! کیسا کلام منہ سے نکالوں، کون سا ہنر اپنے میں پیدا کروں، کون سی ایسی اعلیٰ ترکیب نکالوں، کون سا روپ اپناؤں کہ میرا مالک میرے بس میں ہو جائے؟

تو فریدؒ جواب دیتے ہیں :

نوَن سو اکھر کھیوَن گن جہبو امنیا منت
اے ترے بھینے دیش کری تا وس آوے کنت

کہ اے بہن! اگر مالک کو بس میں کرنا ہے تو کلام میں شائستگی پیدا کرو، قوتِ برداشت کا ہنر اپناؤ، اور شیریں بیانی کی اعلیٰ ترکیب استعمال کرو۔

ان تمام باتوں میں جو فلسفہ نہاں ہے وہ ہے "صبر" جسے کلامِ فریدؒ "سنتوکھ" کہہ کر ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔ صبر سنتوش کا دامن تھامتے ہی انسان زندگی کی ناہموار زمین پر ٹھوکریں کھانے سے بچ جاتا ہے اور وہ روز بروز خدا کے قریب پہنچنے لگتا ہے۔ جس بندگی کا، جس عبادت کا ذکر فریدؒ نے بار بار کیا ہے، اس کا تعلق نمائش سے نہیں ہے، قلب کی گہرائیوں سے ہے۔ نمائش کے لیے ڈھونگ رچایا جا سکتا ہے لیکن صبر کا سوانگ کب تک بھرا جا سکے گا۔ انسان کسی دوسرے کے تئیں جواب دہ نہ بھی ہو، اپنے ضمیر کے تئیں تو جواب دہ ہے۔ اپنے تئیں ایماندار ہونے کے لیے اسے صابر ہونا ہوتا ہے اور ایسا شخص چونکہ روحانی طور پر بیدار ہوتا ہے اور چونکہ اس کی روح میں نورِ الٰہی کی ضو جھلملا رہی ہوتی ہے، اس لیے وہ اپنی روح کی پہچان کے ذریعے خدا کی پہچان تک جا پہنچتا ہے اور اس طرح وہ رفتہ رفتہ خدا کے نزدیک پہنچ کر، اس سے ایک انوکھا جذباتی رشتہ قائم کر لیتا ہے جو اسے اعتقاد کی بلند ترین منزل تک لے جاتا ہے۔ شیخ فریدؒ فرماتے ہیں:

صبر اندر صابری تن ایسے جالینہی
ہون نزیک خدائی دے بھید نہ کسے دیہنی

یہاں یہ نتیجہ اخذ کرنا ناانصافی پر مبنی ہوگا کہ شیخ فریدؒ ایک فلسفی نہ ہو کر محض مبلغِ اسلام تھے۔ ان کے فلسفے کی بنیاد اسلام ضرور ہے لیکن اس میں تبلیغ کا پہلو قطعی نہیں ہے۔ شریعت ان کے لیے بنائے فکر بھی ہے اور طریقت ان کی زندگی کا اہم جز بھی ہے لیکن فریدؒ ہندوستانی فلسفے سے بھی کنارا کشی اختیار نہیں کرتے۔ ان کا برہم (خدا) بے محتاج اور پروردگار ہی نہیں، اپار، اگم اور اننت بھی ہے۔ یوگ سادھنا کی "شمونیہ سمادھی" بھی ان کے نزدیک اتنی ہی اہم ہے، جتنی اہم روزہ اور نماز کی پابندی ہے۔
بابا فریدؒ کے اسلامی فلسفے کو اگر ہندوستانی ویدانت کی روشنی میں دیکھا جائے

تو ان کا صوفی روپ ابھر کر سامنے آتا ہے۔ کئی بار تو ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے وہ مسلمان سنت نہ ہو کر محض صوفی ہی ہوں۔ صوفی کا ذہن جن صورتوں کو قبول کرتا ہے، وہ تین صورتیں ہیں۔ اوّل تو یہ کہ انسان مجبورِ محض ہے؛ اس کے بس میں کوئی حرکت نہیں ہے، وہ اپنی مرضی سے کارِ ثواب کر سکتا ہے نہ گناہ؛ خدا جو چاہے اس سے کروا لے۔ دوم یہ کہ نیک کام تو خدا کی مرضی یا اس کی ترغیب سے ہی کیے جاتے ہیں مگر کارِ بد شیطان کے بہکانے سے ہوتے ہیں۔ سوم یہ کہ نیک اور بد دونوں قسم کے اعمال کا سبب انسان ہے اور وہ خود ہی اپنے اعمال کے لیے ذمہ دار ہے۔ بھلے اور برے کا امتیاز سمجھانے والا مرشد (گورو) ہے۔ گورو، پیر یا مرشد ہی ہے جو انسان کو اعمالِ بد سے باز رکھ کر اسے سیدھے راستے پر پہنچاتا ہے۔ فریدؒ پہلی دو صورتوں کو چھوڑ کر تیسری صورت کو مضبوطی سے پکڑ لیتے ہیں۔ وہی فریدؒ، جو "جدھر وہ رضائی دہن تدا ٹوگرے" کہہ کر تمام حرکات کو خدا کی مرضی سے جوڑتے ہیں، اور وہی فریدؒ، جو "عمل جے کیتا دُنی وچ سو درگاہ اگا ہا" کہہ کر انسان کو اس کے اعمال کا سبب گردانتے ہیں، اعتقاد کی بلندی پر پہنچ کر فرماتے ہیں:

جے تے رب لیساریا تا رب نہ لیسارے اوہی

ریاضت کی عظمت بھی یہی ہے اور اعتقاد کی پختگی بھی یہی ہے کہ اگر بچہ کھیل میں مگن ہو کر ماں کا خیال بھلا بھی دے تو بھی ماں اس سے ناراض ہوتی ہے اور نہ اسے دودھ پلانا چھوڑتی ہے۔ لیکن "کرموں کے اگاہنے" یعنی اعمال کی کمائی اور "کرموں کے کم آنے" یعنی نیک اعمال کے مددگار ہونے سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اعمال غلط ہیں یا صحیح، نیک ہیں یا بد، اس کی تمیز بھی از خود نہیں ہو جاتی۔ اس کے لیے ایک ایسے سہارے کی ضرورت ہوتی ہے جو یہ تمیز کروا سکے۔ یہ سہارا اسی شخص سے حاصل ہو سکتا ہے جو خود اس راہ سے ہو کر گذر چکا ہو۔ اسی کو گورو یا پیر کے روپ میں قبول کر کے بابا فریدؒ فرماتے ہیں:

فریدا بھوی رنگاولی منجھی وسولا باگ
جو جن پیر نوازیا تنہاں آنچ نہ لاگ

مرشد صرف نیک و بد میں امتیاز کرنے کی سمجھ ہی نہیں دیتا بلکہ اس کا ایک اور بڑا اہم کام یہ ہے کہ وہ ہمارے اندر سوئے ہوئے جذبۂ فراق کو بیدار کرتا ہے۔ اس کا فرض ہے کہ وہ ہماری روح کو اپنے معبود کی جدائی کا احساس کرائے اور یہ احساسِ جدائی اتنا شدید ہو جائے کہ ہمارے اندر ہجر کی آگ بھڑک اٹھے۔ جب تک ہماری روح اپنے ماخذ سے بچھڑنے کی تکلیف، اس سے الگ ہونے کا درد، اس کے فراق کا غم محسوس نہیں کرتی تب تک ہمیں ریاضت کی ضرورت ہی محسوس نہیں ہوتی۔ فراق کے احساس سے بے نیاز ہوتے ہی ہم خدا کے وجود سے انکار کرنے لگتے ہیں۔ تو یا ہمی سے جدا ہو کر، پرم آتما سے الگ ہو کر اسی میں مل جانے کی تڑپ، اسی میں ہم کنار ہونے کی امنگ، اسی میں مدغم ہو کر اپنی انفرادی حیثیت مٹا دینے کی آرزو ہی اصل ریاضت ہے اور اس ریاضت کی تہہ میں جو چیز موجود اور کارفرما ہے وہ ہے احساسِ فراق۔ اسی لیے شیخ فریدؒ فرقت کو سب سے اعلیٰ اور سلطان گردانتے ہوئے فرماتے ہیں:

برہا برہا آکھیئے برہا تو سلطان
جت تن برہا نہ اپجے سو تن جان مسان

غرضیکہ فریدؒ کا کلام جس فلاسفی سے ہمیں روشناس کراتا ہے، وہ فلاسفی کسی ایک فرقہ کے لیے یا کسی ایک مذہب کے ماننے والوں کے لیے نہیں ہے بلکہ یہ فلسفہ مجموعی طور پر ہی نوعِ انسان کے لیے ہے۔ فریدؒ کے فلسفے کو مختصر الفاظ میں سمیٹتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ آتما کو پرماتما کا جزو تسلیم کرتے ہیں۔ یہ آتما اپنے ماخذ سے جدا ہو کر دنیا میں آتی ہے اور اگر یہ ماخذ سے اپنی جدائی کے احساس کو برقرار اور فروزاں رکھے اور اس کے فراق کو اس کے ہجر کو شدت کے ساتھ محسوس کرتی رہے تو مرشد کے بتائے ہوئے سیدھے راستے پر چل کر اس دنیا کی بے ثباتی کو جان سکتی ہے اور اس کے موہ سے اپنا دامن پاک رکھ سکتی ہے۔ نیک اعمال کے ذریعے خدا کی رضا پر سرِ تسلیم خم کرتے ہوئے، آتما رفتہ رفتہ خدا کے نزدیک پہنچ کر بالآخر اسی میں گھل مل کر، اپنا انفرادی وجود مٹا سکتی ہے اور اس طرح پرم آنند کو حاصل کر سکتی ہے۔

OO

رویداس

کے کلام کا

پس منظر

اور شاعری کا تخیل بھلے ہی سات آسمانوں تک پرواز کرتا رہے لیکن اس کے پاؤں اسی دھرتی پر رہتے ہیں جہاں وہ بستا ہے۔ سنت روی داس کو میں ایک بھگت یا بھگت شاعر کے طور پر نہیں دیکھتا۔ وہ شاعر تھے اور ان کی شاعری کا موضوع بھگتی تھا۔ ان کا ایک اور روپ بھی ہمارے مطالعے کے لیے نہایت اہم روپ ہے۔ وہ یہ کہ روی داس ہندوستانی بھگتی ادب میں سماجی فرقہ بندی کے اس چوتھے فرقے کی نمائندگی کرتے ہیں، جسے باقی کے تین فرقوں نے ہمیشہ نظر انداز ہی نہیں کیا۔ بلکہ حقارت کی نگاہ سے بھی دیکھا ہے۔

روی داس چماروں کے گھرانوں سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کا کنبہ بنارس کے آس پاس مرنے والے جانوروں کو ڈھونے اور ان کی کھال اُتارنے کا کام کرتا تھا یہی ان کا ذریعۂ معاش تھا۔ شاعر روی داس کا فکرِ سخن جب ان کے مشاہدے کے پروں پر سوار ہو کر بیان کی طرف گامزن ہوتا ہے، تب ان کا ذہن تلمیحات و تشبیہات کے انتخاب کے لیے کسی دوسری جگہ نہ جاکر، ان کے اپنے ماحول ہی میں محدود رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے کلام میں "جوتا" جسمِ انسانی بن کر، "آر" سحرِ دنیا بن کر اور "رمبی" "حرص و ہوس" بن کر ظاہر ہوتی ہے۔ شعراء نے جن استعمالات کو متروک بلکہ مکروہ قرار دے رکھا تھا،

روی داس نے انھیں استعارات کے ذریعے حب، جذب، عبادت اور تلقین و ہدایت کو
نظم کیا تو ہندوستانی بھگتی ادب نے پہلی بار ایک انقلاب سا محسوس کیا۔

تخلیقِ ادب میں تخیل، جذبہ، ذہانت اور اندازِ بیان نامی چار اجزا میں ایک
نہایت اہم جز کو اکثر نظر انداز کر دیا جاتا ہے اور وہ ہے مشاہدہ۔ مشاہدہ کے بغیر نظم
مخلوط زدہ ہوتی ہے، جس میں تاثیر کے عنصر کا ناپید ہونا یقینی ہوتا ہے۔ کلامِ روی داس میں
ظاہر ہوا سماج یا ان کے کلام کے پس منظر میں موجود معاشرہ ان کے کلام کو مشاہدہ کے
عنصر سے ہمکنار کر دیتا ہے۔ یہ مشاہدہ ذاتی بھی ہے اور اجتماعی بھی۔ اجتماعی اس لیے کہ شاعر
جب ایک سماجی ذی روح کے طور پر شعر کہتا ہے تو اس کے وہ تجربات بیان ہوتے ہیں جنھیں
ہر کوئی محسوس کرتا ہے لیکن بیان کرنے سے قاصر ہوتا ہے۔ یہ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ
روی داس کے کلام کی بنیاد ان کا مشاہدہ ہے، جو ذاتی ہوتے ہوئے بھی اجتماعی ہونے کا
دعویدار ہے۔

روی داس کا عہد جاگیرداری کا عہد تھا۔ معاشرہ پر جاگیرداروں کا غلبہ تھا۔
"راجہ" اس تنظیم کا جزوِ اول و عنصرِ اعلیٰ تھا جسے "دیوتا" یا "پربھو" اور "ظلِ الٰہی"
کہا جاتا تھا۔ ادنیٰ طبقوں کے ہاتھوں ذلت اٹھانے والے فرقوں کے لیے تو "راجہ" کی اہمیت
اور بھی زیادہ تھی کیونکہ ان کے لیے تو جاگیرداری کا دبدبہ ہی قیامت جیسا ہیبت ناک تھا
یہی وجہ ہے کہ روی داس نے اپنے معبود کو راجہ کے روپ میں پیش کیا ہے۔

راجہ رام کی سیوا نہ کینہی کہہ روی داس چمارا

ان کا راجہ معبود، دنیاوی راجاؤں کی طرح اپنے دارالخلافہ "بے غم پورا" میں مقیم ہے،
جہاں کائنات کی تمام آسائشیں موجود ہیں۔ خود کو اس کا "جن" یعنی اس کی رعیت مان کر
روی داس اس کے درباری بننے کے متمنی ہیں۔ رعایا میں جو لوگ بادشاہ کے دربار میں
داخل ہو جاتے تھے، سماج میں ان کی قدر و منزلت بڑھ جاتی تھی اور وہ اپنے حلقے

ہیں اپنا شہرہ قائم رکھنے کے لیے شاہی اثر و رسوخ استعمال کرتے تھے۔ راجہ کا "محرم" ہو جانے سے، اس شاہی محل میں بھی ان کے داخلے پر کوئی پابندی نہیں ہوتی تھی جہاں تک عام آدمی کی رسائی بھی ناممکن تھی[1] یہ سماجی پس منظر رویداس کے کلام میں راجاؤں کے قصّے، ان کے محلات کا بیان اور دربار داری کی اہمیت بن کر ظاہر ہوا ہے۔ فراق خدا کے بیان میں رویداس ایک راجہ کے خواب دیکھنے کا قصہ ہی بیان کرتے ہیں کہ جیسے کوئی راجہ خواب میں یہ دیکھے کہ اس کا راج پاٹ چھن گیا ہے، اور وہ خود کو بھکاری سمجھ کر راجہ ہوتے ہوئے بھی پریشان ہو اٹھے، اسی طرح بھگت اپنے پربھو سے جدا ہونے پر دکھی ہیں[2] حالانکہ بھگت کے اس دکھ کا سبب اس کا وہم ہی ہے چونکہ اس کی آتما تو پرماتما کا ہی ایک جزو ہے جسے آخر کار اسی میں مل جانا ہے۔ اس دور کے لوگوں کا مقصدِ اعلیٰ راجہ کا قرب حاصل کرنا ہوا کرتا تھا۔ اس لیے رویداس بھی راجہ پربھو کا قرب حاصل کر کے مطمئن انداز سے کہہ اٹھتے ہیں:

ہمرا کہا کرے سنسار
میٹی جاتی ہوئے دربار ی

دربار داری کی تمنا اس دور کی غیر مساوی تقسیم کی دین تھی۔ امیر اور غریب کا فرق اس قدر زوردار تھا کہ عام لوگوں کی ضرورت ذرا انہیں امیروں کے سامنے دو زانو ہونے پر مجبور کر دیتی تھی۔ اپنی دولت کے زعم میں امیر لوگ ان غریبوں کو اپنا خادم ہی نہیں جانتے بلکہ تفریح طبع کے لیے ان کا مذاق بھی اُڑاتے تھے۔ اسی لیے رویداس نام خدا کی دولت کی کمی پر یہ محسوس کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ دوسرے لوگ ان کی غربت پر ہنس رہے ہیں یا ان کا مذاق اڑا رہے ہیں[3] خدا کی رضا سے "ماتھے پر چھتر دھرے"

---

[1] جیو جیو بھاوے تیو تیو جاوے۔ محرم محل نہ کو اٹکاوے

[2] نرپتی ایک سنگھاسن سویا سپنے بھیا بھکاری۔ اچھیت راج بچھڑت دکھ پایا سوگتی بھئی ہماری

[3] دارد دیکھ سبھ کو ہنسے ایسی دسا ہماری۔

جانے کی آرزو میں روید اس کے تحت الشعور میں موجود اس دور کی جاگیردارانہ قدریں ہی کارفرما ہیں۔ راجہ ہونے کے باعث ہی ان کا پربھو "جن پالک" اور "غریب نواز" ہے جس کے رحم وکرم پر غریبوں کی گزربسر کا انحصار ہے :

غریب نواز گوسیّا میرا ماتھے چھتر دھرے

راجاؤں، راج محلوں اور راج درباروں کا یہ پس منظر خدا کو ایک راجہ کے طور پہ پیش کرنے پر ہی اکتفا نہیں کرتا بلکہ اس سے کہیں آگے بڑھ کر رویداس کے انداز کو بھی درباداری کے انداز میں بدل دیتا ہے۔ بھکتی اور موکش کی آرزو کرتے کرتے بھگت رویداس اپنے خدا سے مالک اور نوکر کا رشتہ قایم کرنے لگتے ہیں۔ وہی رویداس جو "مادھوے! تم نہ تود ہوتو ہم نہ تو رہی" کہہ کر خدا کو اپنا دوست سمجھتے تھے، جاگیردارانہ معاشرے کے زیر اثر درباداری کے انداز میں کہتے ہیں :

پربھو تے جن جانیے جن تے سوامی

یہاں رویداس کا جذبۂ عبادت یا خدا کے تئیں جذبۂ محبت کام نہیں کرتا بلکہ ان کی غیر شعوری وضعداری ہمارے سامنے آتی ہے۔ یہی ڈھنگ راجاؤں اور جاگیرداروں کی خوشامد کا ڈھنگ ہوا کرتا تھا کہ حضور! ہماری خستہ حالی دیکھ کر لوگ کیا کہیں گے کہ یہ فلاں کا خادم ہے؟ یا پھر یہ کہ جس قدر جناب کا رتبہ اور جلال بڑھے گا، اتنا ہی بندوں کی قدر وقیمت میں اضافہ ہوگا کیونکہ نوکر کو تو اس کے مالک کی نسبت سے ہی جانا جاتا ہے اور اس کے برتاؤ سے ہی معلوم ہوتا ہے کہ اس کا مالک تنگ دل ہے یا فراخدل۔

تجارت سماجی زندگی کا ایک نہایت اہم شعبہ ہے۔ ہندوستان کے دیہاتی سماج میں گاؤں کے "بنیے" کو بہت فوقیت حاصل رہی ہے۔ "بنیا" نہ صرف گاؤں کے لوگوں کو سودا سلف ہی بیچتا تھا بلکہ وہ گاؤں والوں کا "شاہ" بھی ہوتا تھا۔ ضرورت کے وقت

گاؤں کے لوگ اسی بنیئے سے مالی امداد حاصل کرتے تھے جس کے عوض کئی پشتوں تک وہ ان کا خون چوستا تھا۔ میرا اندازہ ہے کہ "ہاٹ بازار" سے متعلق جو استعارات روید اس کے کلام میں دستیاب ہوتے ہیں ان کے پس منظر میں اس زمانے کا معاشی نظام اور اس نظام سے منسلک تاجر کی نوعیت ہی کارفرما ہے۔ آمد و رفت کے موجودہ طریقوں سے ناآشنا اس دور میں یہ تاجر لوگ جانوروں کی پیٹھ پر لاد کر اپنا سامان لے جاتے تھے، جسے وہ منڈیوں بازاروں میں بیچا کرتے تھے۔ جنگلوں اور سنسان راستوں سے گزرنے والے ان تجارتی قافلوں کے، ٹھگوں کے ہاتھوں لٹ جانے کے واقعات اس دور میں عام تھے اور ایسی داستانیں بھی عوام میں مشہور و مقبول تھیں۔ اس لیے روید اس کے یہاں بھی "ہری نام" تجارت کی اصطلاح اختیار کر لیتا ہے۔ دشوار اور پرخوف راستوں میں "مراری" سے اپنی "پونجی" کے تحفظ کی التجا کرنے والے روید اس کے کلام میں "من" ایک "نرگن بیل" ہے اور "ہری نام" کا سودا ڈھونے والا جسم انسانی ایک "ٹانڈہ" (بیل گاڑی) بن کر ہمارے سامنے آتا ہے۔[۱] تجارت میں ناپ تول کی بے ایمانی اور دوکانداری کی دیگر بے ایمانیوں کی طرف بھی روید اس نے اشارہ کیا ہے لیکن ان کا عقیدہ یہ ہے کہ ایماندار تاجر کی تجارت ہی پھلتی پھولتی ہے، بے ایمان کی تجارت ڈوب جاتی ہے۔[۲] یہاں روید اس معاشرے کی تصویرکشی کے علاوہ اور بھی دادی بھی نظر آتے ہیں۔ پیشہ ور تاجروں کے علاوہ وہ لوگ بھی کلام روید اس میں جھلک پڑتے ہیں جن کا پیشہ "ساہوکارا" نہیں تھا بلکہ یہ لوگ اپنے پیٹ کا دوزخ بھرنے کے لیے چھوٹے موٹے دھندوں کا سہارا لیتے تھے۔ "بازی گر" ایسے ہی لوگوں کا نمائندہ بن کر روید اس کے یہاں رونما ہوتا ہے۔ "بازی گری" سے دنیاوی طمع کا استعارہ مستعار لے کر، دنیا کی بے ثباتی بیان کرتے ہوئے روید اس کٹھ پتلیوں کے ناچ کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں:

۱۔ گھٹ اوگھٹ ڈوگر گھنا اک نرگن بیل ہمار
رمیا سوں میری بینتی میری پونجی راکھو مرار
کو بنجارہ رام کو میرا ٹانڈہ لادیا جائے رے

۲۔ چھوٹے منج اٹھی گئی ہاٹ یؤ

ماٹی کو پوترا کیسے نچنت ہے
دیکھے سنے بولے دوریو پھرت ہے

عورت کو اکثر بھگت شعرا نے حقارت کی نظر سے دیکھا ہے۔ کبیر جیسے سنتوں کے یہاں عورت کی پرچھائیں پڑنے سے سانپ بھی اندھا ہو جاتا ہے اور تلسی داس کے یہاں ڈھور، گنوار اور شودر کی طرح عورت کو بھی "تاڑن کی ادھیکاری" کہا گیا ہے لیکن رویداس کے یہاں عورت شوہر پرست ہو کر جلوہ گر ہوتی ہے، جس کے لیے شاعر کے دل میں احترام موجود ہے عورت ان کے لیے مشعلِ راہِ ہدایت اور باعثِ تقلید ہے، جس کا فراق اور وصل دونوں شاعر کی سادھنا کا آدرش بنتے ہیں:

سہہ کی سار سہاگن جانے
تجی ابھیمان سکھ رلیا مانے

کہنے والے رویداس جذبۂ صادق کو ہندوستانی عورت کی شوہر پرستی سے منسوب کرتے ہیں۔ جس طرح ہندوستانی عورت اپنے شوہر کو اپنا تن اور من سونپ کر، اس کے علاوہ کسی دوسرے کا خیال تک اپنے ذہن میں نہیں آنے دیتی، اسی طرح رویداس بھی اس بات کے متمنی ہیں، کہ وہ اپنا تن من اپنے پربھو محبوب کو سونپ کر، کسی دوسرے کا خیال تک بھی اپنے دل و دماغ میں نہ آنے دیں۔ ان کی عبادت کا آدرش اپنے محبوب (خدا) کے فراق میں تڑپنا اور پھر اس کی سیج پر پہنچ کر، اس سے وصل حاصل کرنا ہے۔

سماج میں مروج حیات و کائنات سے متعلق عقائد بھی رویداس کے کلام میں موجود ہیں۔ حیات سے مایوسی اور کائنات سے بیگانگی رویداس کے عہد کا مقدر بھی تھی۔ مسلمانوں کی حکومت قائم ہونے کے بعد مفتوح ہندو قوم کی شجاعت اور اس کا استقلال زوال پذیر ہو گیا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ حیات ہندوؤں کے لیے بے معنی سی ہو گئی۔ ہندی بھگتی ادب کی مقبولیت کا ایک سبب یہی مایوسی تھی۔ رویداس کے یہاں بھی زندگی کی بے ثباتی،

موت کی حقیقت، آخرت کا دل آویز تصور اور دُنیا کی ناپائیداری پر زور دیا گیا ہے:

جو دن آوہی سو دن جاہی
کرنا کوچ رہنا تھر ناہی

دودھ بلونا، شراب خوری، جدی جائداد کا حق، عوام کی بود و باش اور ان کا لباس بھی کلام روید اس کے آئینے میں دیکھا جا سکتا ہے۔ جہاں ایک طرف "گھرت سے دودھی سمجھے سیان" (عقلمند لوگ گھی نکالنے کو ہی دہی بلوتے ہیں) کہہ کر روید اس انسانی اعمال کو راہِ نجات کی طرف راغب کرتے ہیں، وہاں دوسری طرف گنگا کی عظمت کے بیان میں وہ شراب نوشی جیسی سماجی لعنت کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں[1]۔ اسی طرح "آپے باپن ناہیں کسی کو" میں جدی جائداد کے حقوق کا سہارا لے کر، سماج میں مروج محاورہ "باپ کا مال" کے استعمال سے خدا کی عبادت کو انفرادی ریاض سے منسوب کرتے ہیں۔ "بن کے بال پاگ سرڈیری" اور "چیرنا گانٹھ نہ جائی" جیسے مصرعوں میں اس دور کے ملبوسات کا ذکر بھی موجود ہے۔

روید اس کے زمانے میں مروج "دھرم" بھی ان کے کلام میں ظہور پذیر ہوا ہے۔ روایت کے طور پر جاری دھارمک رسم و رواج اور طریق ہائے عبادت بھی متعدد مقامات پر نظم کیے گئے ہیں۔ "سادھو" کی اہمیت قائم کرنا اور اس کے "ست سنگ" کے ذریعے بداعمالیوں سے حفاظت کا عقیدہ دیگر بھگت شعرا کی طرح روید اس کو بھی عزیز رہا ہے[2]۔ سماج میں مروج عبادت کے طریقے بھی روید اس کی "سہج بھگتی" کی تصدیق میں بیان کیے گئے ہیں۔ روید اس چاول، چندن، دھوپ، دیپ، پکوان وغیرہ سے پربھو کی عبادت کے طریقے کی مذمت

---

[1] سُرا اپوتر مت اور جل رے سرسری ملت نہیں ہوئی آن

[2] سنت کی سنگت کتھا رس
سنت پریم ما کیجے دیکھے دیوادیو

کرکے "سہج بھگتی" پر زور دیتے ہیں۔ آرتی، تیرتھ اشنان، مورتی پوجا وغیرہ مذہبی عقائد کا ذکر ہی اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ چیزیں روی داس کے عہد میں مروج تھیں۔ لیکن روی داس کہیں بھی ان طریقوں کی تائید یا تلقین نہیں کرتے۔ ان کی مذمت کرتے ہوئے بھی روی داس کا انداز نہ طنزیہ ہونے پاتا ہے اور نہ تضحیکانہ۔ چغل خوری اور بغض کی ممانعت کے ذریعے جب روی داس عبادت کی راہ میں آنے والی مشکلات سے بچنے کا اُپدیش دیتے ہیں تب ایک طرح سے وہ ایک امن پسند، باہمی محبت سے ہمکنار سماج کی تشکیل کے آرزومند بھی دکھائی دیتے ہیں۔ طبقاتی حد بندیوں کی لعنت کو خدا کی عبادت کے پارس سے چھوکر جب روی داس شودروں کو بھی پاک اور اعلیٰ بیان کرتے ہیں تب غیر شعوری طور پر وہ سماج سے چھوت چھات کی لعنت کو دور کرنے کی ضرورت کا احساس بھی اپنے قارئین کو کرارہے ہوتے ہیں۔ اگرچہ شعوری طور پر وہ طبقاتی حد بندیوں سے باخبر ہیں اور انھیں ہر وقت یہ احساس رہتا ہے کہ ان کا تعلق چھوٹے طبقے سے ہے۔ ریاضت کی متعدد منزلیں پار کرنے کے بعد زمانہ انھیں "سنت" تسلیم کرلیتا ہے مگر تب بھی یہ شعور ان کے اندر سے زائل نہیں ہونے پاتا۔

اب ویر پردھان تہی کرہی ڈنڈوتی
تیرے نام سرمائی روی داس داسا

مختصر یہ کہ روی داس کا کلام ہندوستانی بھگتی ادب کا بیش قیمت سرمایہ ہے۔ بھگتی سے متعلق ہوتے ہوئے بھی یہ کلام نہ تو خود سماج سے قطع تعلق کرتا ہے اور نہ اپنے شاعر کو ہی سماج اور اس کی قدروں سے منحرف ہونے دیتا ہے۔ اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ روی داس صرف بھگت نہیں تھے بلکہ وہ تمام عمر اپنے ہاتھوں اپنی روزی کما کر، عبادت اور عمل میں یقین کرتے رہے ہیں۔ نہ تو انھوں نے خود کو کسی "مٹھ" میں قید ہونے دیا اور نہ کسی مندر کی چہار دیواری نے ان کا احاطہ کیا۔ عام لوگوں میں رہتے ہوئے، روزی روٹی کمانے کے لیے محنت مزدوری کرنے والے بھگت روی داس کے کلام کے پس منظر میں اس دور کے سماج کی موجودگی ایک فطری عمل ہوتے ہوئے بھی قابلِ ستائش ہے۔

∞

ہماری دیگر تنقیدی کتابیں